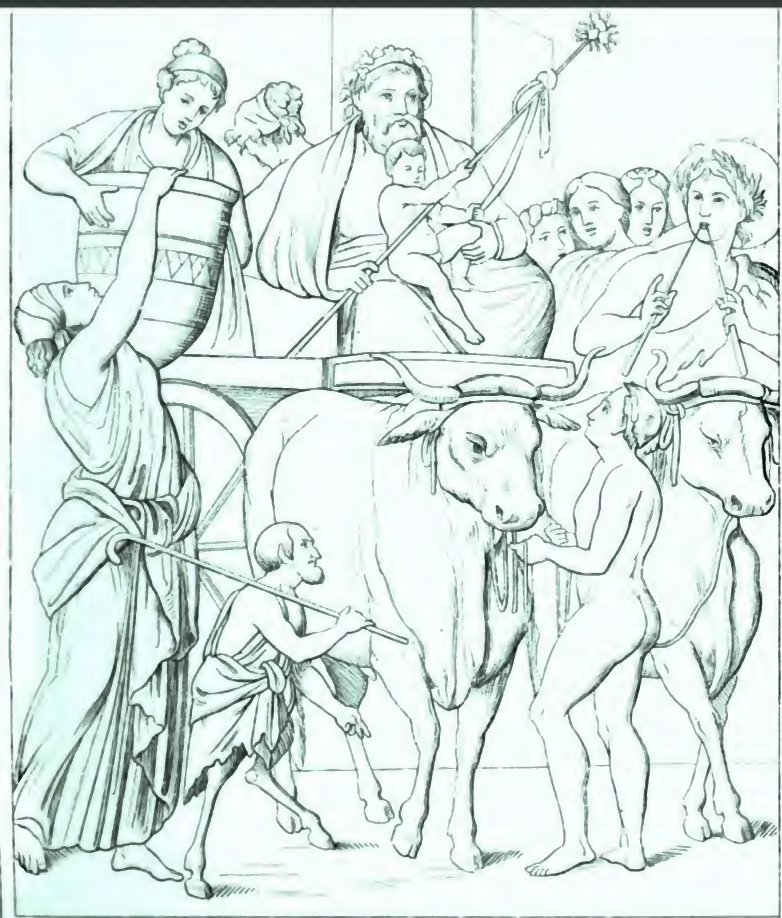
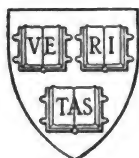


G. F. Neise. del. u. sculp. 186

Alte Denkmäler erklärk

Friedrich Gottlieb Welcker


VE RI
TAS

Alte Denkmäler

erklärt von

F. G. Welcker.

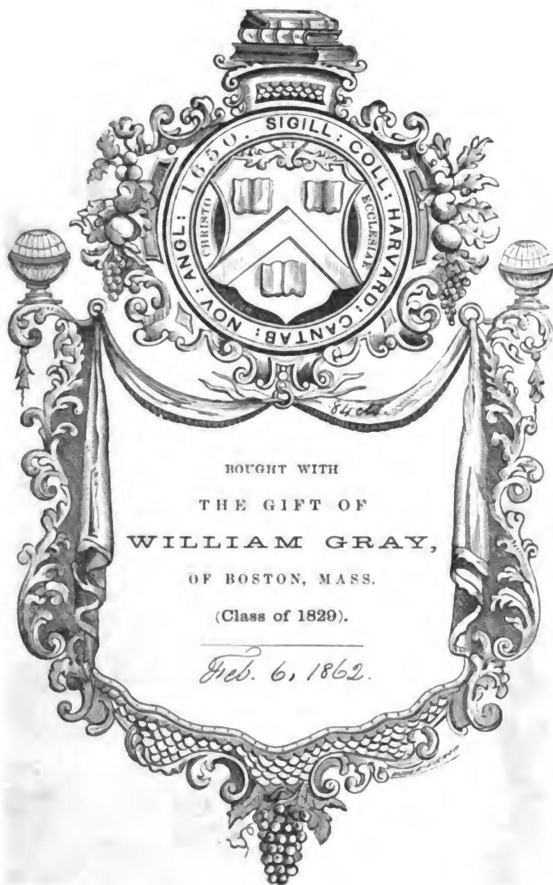
Vierter Theil.

Wandgemälde.

Mit einer Abhandlung über Wandmalerei und Tafelmalerei.

Göttingen.
Verlag der Dieterichschen Buchhandlung.
1861.

der Denkmäler Bd. I – III zu erleichtern,
eis für unbestimmte Zeit **auf 5 Thlr.**


SIGILL : COLL : HARVARD : CANTAB : NOV : ANGL : 1650.
CHRISTO
ECCLESIAE
84 cts
BOUGHT WITH
THE GIFT OF
WILLIAM GRAY,
OF BOSTON, MASS.
(Class of 1829).
Feb. 6, 1862.

Alte Denkmäler

erklärt von

F. G. Welcker.

Vierter Theil.

Wandgemälde.

Mit einer Abhandlung über Wandmalerei und Tafelmalerei.



Göttingen.

Verlag der Dieterichschen Buchhandlung.

1861.

Die Terniteschen Wandgemälde

von

Herculaneum und Pompeji

erklärt von

F. G. Welcker.

Mit einer Abhandlung über Wandmalerei und Tafelmalerei.



Göttingen.
Verlag der Dieterichschen Buchhandlung.
1861.

Vorrede.

Das Unternehmen die Erläuterungen zu den von Ternite herausgegebenen Pompejischen Wandgemälden von neuem, ohne Bilder, abdrucken zu lassen ist so eigner Art dass es bei Vielen grosser Entschuldigung bedürfen wird. Das Werk selbst hat das grosse Verdienst dass es in dem einem jeden der elf Hefte vorangestellten Blatt in Farbendruck ein noch nirgends übertroffnes Muster vollkommenster Abbildung ausgewählter antiker Wandgemälde darbietet, durch welche der Anblick der Originale nahezu ersetzt wird, und dass es auch in den bloss gezeichneten Umrissen mit theilweise in der Zeichnung ausgeführten Köpfen der Figuren uns eine treuere und lebendigere Vorstellung von den im Bourbonischen Museum zu Neapel vereinigten Bildern dieser Art giebt als irgend ein andres. Der diesen meisterhaften Nachbildungen in drei Sprachen beigefügte Text aber wird nur von Wenigen gelesen werden, da bei dem riesigen Format des Prachtwerks die Vorrichtungen um lesen zu können nicht überall leicht zu treffen seyn und auch bei den besten die wenigsten Augen zureichen werden. Daher mag zunächst denen welche diese Abbildungen zu sehen Gelegenheit haben und ihnen die gebührende Aufmerksamkeit zu widmen Lust verspüren, diess handliche Büchlein dargeboten seyn. Auch denen welchen die altberühmten Antichitá d'Ercolano oder deren Nachzeichnungen in dem v. Murrschen ins Enge gebrachten Werk oder die Bände des Museo Borbonico zur Hand sind, werden diese vermittelst der vorangestellten Tabelle die fehlenden Abbildungen ersetzen, indem weit die meisten der neu herausgegebenen Gemälde in dem einen oder dem andern Werk der Italiener oder in beiden schon gestochen sind. Viele finden sich auch in den Schriften von William Gell und Andern. Dann aber sind auch für die welche eine ausgedehntere Kenntniss von antiken Kunstwerken besitzen oder danach streben, auch blosse Beschreibungen,

und Erklärungen brauchbar und sehr viele Einzelheiten die darin vorkommen können, finden über das gerade besprochne Monument hinaus Anwendung auf früher gesehene oder künftig noch kennen zu lernende. Besonders würde ich auch dadurch mit diesem Buch einen guten Zweck erreicht zu haben glauben, wenn es manchen unter den vielen jungen Philologen die heutiges Tages mehr und mehr auch auf die bildende Kunst als einen wesentlichen Theil des Hellenischen Alterthums ihre Blicke richten, und so auch andern Kunstfreunden Anlass geben möchte eine Bibliothek zu besuchen um das Ternitesche Werk selbst kennen zu lernen, was in einem gewissen geringen Grade für sie einem Gang, wenn sie in Neapel sich befänden, zu den Gemälden selbst gleich kommen würde. Denn leicht stellt sich bei Vielen die Täuschung ein als ob zwischen dem Begriff von alten Bildwerken den man durch die unschätzbaren Bilderbücher von Hirt, Millin, Müller und Wieseler erlangen kann, und den lebendigen Eindruck der Werke selbst der Unterschied nicht so sehr gross sey als er in der That ist.

Die Vorzüge der Terniteschen Abbildungen, die ich nur hier und da kurz berührt und nicht im Allgemeinen genugsam hervorgehoben habe, sind einsichtsvoll gewürdigt und das von dem Künstler und Herausgeber im Ganzen beobachtete Verfahren beschrieben von Heinrich Brunn im Römischen Bullettino 1859 p. 234—236. Ueber einen Theil des Werks hat sich auch E. Eurtius ausgesprochen in Kuglers Berliner Kunstblatt 1849 N. 18, nicht bloss das Verdienst des Künstlers ins Licht gesetzt, sondern auch den Inhalt der bedeutendsten Gemälde feinsinnig entwickelt. Der berühmte Aesthetiker Vischer hat dem Werk einen Aufsatz „zur Kenntniss der Malerei bei den Alten" gewidmet im Deutschen Museum von R. Prutz 1855 S. 706—714.

Die ersten drei Lieferungen der Wandgemälde sind erschienen zu Berlin 1839—44 im Verlage von Dietrich Reimer, eine Neue Folge, drei Hefte bei Ernst und Korn, eine Fortsetzung in vier Heften bei K. Wiegandt und Grieben und 1855 ein Schlussheft bei Reimarus, jetzt Gropius.

Bonn Februar 1861.

F. G. W.

Inhalt.

Erste Abtheilung *).

Heft			Pitt. d'Ercol.	Mus. Borbon.	Seite
II,	1.	Bacchus	III, 2.	XI, 52.	3
—	2.	Bacchus setzt die Komödie ein		III, 4.	7
—	3a.	Silen zechend	VII, 45.	IX, 31.	11
—	3b.	Musik	VII, 86, 4b.	VII, 22.	13
—	4a.	Satyr und Baccha		XII, 7.	14
—	4b.	Priapus	II, 24.		15
—	4c.	Satyr und Baccha		X, 36.	18
—	5.	Bacchisches Opferfest	IV, 45—47.		21
—	6a.	Junger Satyr	IV p. 100 u. 308.		25
—	6b.	Satyr als Ziegenmelker		VII, 6.	26
—	7.	Bacchus und Bacchantin	IV, 28.	VIII, 23.	28
—	8.	Zwei Köpfe	IV, 15.		30
III,	1. 2.	Satyr und Pan. Satyr und Nymphe			31
—	3.	Erziehung des Bacchus	II, 12. vgl.	X, 28.	33
—	4. 5.	Bacchus und Silen		II, 35.	40
—	6.	Bacchus und ein trunkner Satyr	III, 37.	X, 52.	44
—	7.	Bacchus			47
—	8.	Pan und Ziege im Stosskampf	II, 42.	XIII, 7.	49

*) Zu dem ersten Heft sind die Erläuterungen von K. O. Müller geschrieben.

Zweite Abtheilung.

Heft		Pitt. d'Ercol.	Mus. Borbon.	Seite
I, 1.	Das schreibende Mädchen . .	III, 45.	XIV, 31.	50
— 2.	Ein zweites	III, 46.	VI, 35.	52
— 3.	Brustbilder eines Satyr und zwei weibliche	IV, 15.		54
— 4.	Zwei Frauen im Gespräch .	VII, 52.		56
— 5.	Ein Kraterträger und ein Weib mit einer Fruchtschale			59
— 6.	Eine Opfernde und ein andres Mädchen			60
— 7.	Weibliche Figur			61
— 8.	Pero und ihr Vater Kimon		I, 5.	62
II, 9.	Medusa			67
— 10.	Medusa		XII, 53.	71
— 11.12.	Drei andre Medusen. Eine tragische Maske			72
— 13.	Eine Scene der Komödie . .	IV, 34.	VII, 21.	74
— 14.	Eine andre Scene der Komödie	IV, 33.	IV, 33.	77
— 15a.	Musik von Maskirten		IV, 34.	80
— 15b.	Tänzerin als Psyche	IV, p. 177.		81
— 16.	Amorin der Komödie. Silensmaske			83
III, 17.	Knabe in einem Rund			84
— 18.	Korybant	IV, 30. 31.	VIII, 53.	86
— 19.	Victoria fahrend			89
— 20.	Victoria mit gespreizten Flügeln	VII, 27.		91
— 21a.	Victoria mit der Palme			93
— 21b.	Jüngling mit Strahlenkrone und Fächer	III, 24.	VIII, 9.	93
— 22.	Juno besucht den Jupiter auf dem Ida		II, 59.	85
— 23.24.	Jupiter im Wolkenrevier . .	IV, 1.		104

Dritte Abtheilung.

Heft		Pitt. d'Ercol.	Mus. Borbon.	Seite
I, 1.	Phrixos und Helle	III, 4.	VI, 19.	106
— 2.	Hercules der Löwenwürger .	IV, 5.	XI, 9.	111
— 3a.	Bruchstück	IV, 47.		115
— 3b.	Sinkende Amazone			117

Heft			Pitt. d'Ercol.	Mus. Borbon.	Seite
I,	4.	Scylla	III, 21.		118
—	5.	Achilles und Patroklus	IV, 44.	V, 47	121
—	6.	Hercules und der Eber	III, 47.		124
—	7. 8.	Achilles giebt die Briseis hin		II, 58.	126
II,	9.	Schwebende Thalia	VII, 20.		134
—	10.	Opfernde Frau			135
—	11a.	Tänzerin	IV, 19.		136
—	11b.	Blumenpflückerin	III. 5.	VIII, 12.	137
—	12a.	Kanaphore	IV, 12.		138
—	12b.	Jüngling mit Goldgefäss	III, 24.	VIII, 9.	139
—	12c.	Wasserträgerin			140
—	13.	Blumenträgerin	II, 31.		141
—	14a.	Eingiessende Victoria	II, 39.	IV, 54.	142
—	14b.	Bacchische Tänzerin	IV, 48.		143
—	15.	Zwei sitzende vornehme Frauen	IV, 20.		144
—	16.	Tänzerin	VII, 39.		145
III,	17. 23. 24.	Tänzerinnen	I, 17. 18. 19.	VII, 33–39.	146
—	18.	Tänzerinnen			160
—	19. 21.	Weibliche Figuren			161
—	20.	Weibliche Figuren	VII, 23. III, 22.		162
—	22.	Zwei Figuren			163
IV,	25. 27.	Narcissus an der Quelle	V, 28. III, 3.	X, 35. XIV, 40.	164
—	26.	Luna und Endymion		II, 4.	177
—	28.	Paris und Helena	III, 6.	IX, 51.	180
—	29.	Achilles und Helena		III, 36.	184
—	30a.	Paris von Amor gezupft			188
—	30b.	Nereide und Seestier	III, 18.		190
—	31.	Europa auf dem Stier			191
—	32.	Festgelag mit einer Hetäre	I, 14.	I, 23.	192

Schlussheft.

			Pitt. d'Ercol.	Mus. Borbon.	Seite
Taf.	1.	Quellorakel	II, 2.		193
—	2.	Pomona	V, 43.		196
—	3. 4.	Gefässhaltende Nymphe			197
—	4.	Venus als Anglerin		II, 18.	198
—	5.	Bacchante	IV, 4.		200
—	6.	Liegender Flussgott			201
—	8.	Zwei Freundinnen und eine Ziege			202

Anhang.

Seite
Taf. 1. Silen mit dem Bacchuskinde von Stieren gezogen . . 206
— 2. Zephyros und Chloris 211
Die Aldobrandinische Hochzeit 218
Ueber Wandmalerei und Tafelmalerei 220

Die

Pompejischen Wandgemälde

von Ternite.

Erste Abtheilung.

Zweites Heft.

Bacchus.

Taf. I.

Wenn gleich Griechische Religion und Fabel und Griechische Kunst in Pompeji und den Nachbarstädten herschten, so ist es doch bei diesen Wandgemälden schicklich die Römischen Götternamen zu gebrauchen weil die Sprache der Bewohner die Römische war. Ganz anders verhält es sich in dieser Hinsicht mit der Erklärung der Vasen und der älteren Kunstdenkmäler überhaupt, in welcher der Gebrauch der Griechischen Namen bei tieferem Eindringen und für die mit der Griechischen Litteratur Vertrauten sich als unabweislich ergeben, auch in Frankreich und Italien (in England bis jetzt noch weniger) Eingang gefunden und zur schärferen und lebendigeren Auffassung der Gegenstände in dem Sinne worin sie gedacht und ausgeführt wurden, unstreitig viel beigetragen hat.

Die Bacchischen Darstellungen gehören in Pompeji zu den häufigsten, so dass nur die auf Venus und Amor bezüglichen in dieser Hinsicht sich vielleicht mit ihnen messen können. Hercules, eine andre Lieblingsperson, ist weniger in der Malerei vorherschend als in allen Arten der Plastik, worin er bis zur Verwunderung häufig unter den aus den verschütteten Städten hervorgegangenen Monumenten vor-

kommt. Was den Bacchus betrifft, so kann man, wie einer der Neapolitanischen Erklärer bemerkt [1]), fast sagen dass kein einziges Haus in Pompeji ist in dessen Gemälden nicht etwas an den Cult dieses Gottes erinnert, während sehr viele Häuser ganz mit Bacchischen Mythen angefüllt sind. So kommt denn auch die Figur des Gottes selbst einzeln mehrmals und mit einiger Verschiedenheit des Charakters vor.

In dem vorliegenden Gemälde, das früher schon herausgegeben war [2]), aber seinem Kunstwerthe nach zuerst in dieser Abbildung, wie im Allgemeinen alle die in gegenwärtigem Werke wiederholt erscheinen, gehörig geschätzt werden kann, ist Bacchus in ruhender Stellung, mit dem linken Arm auf einen Pfeiler (nicht Altar) gestützt, hält jedoch mit der rechten Hand ein Trinkgefäss in die Höhe, was als eine augenblickliche, an sich völlig bedeutungslose Bewegung den Ausdruck der Ruhe beschränkt und etwas Leben in den Stillstand selbst bringt. Der rechte Arm mit dem Becher in der Hand herabhängend würde sehr ungefällig wirken. Um sich zu überzeugen dass diese Haltung des Bechers nicht allein aus der Absicht eine schöne Bewegung des Armes zu zeigen hervorgehe und frei von Affectation sei, muss man den in demselben Zimmer in Herculaneum gefundnen Apollo vergleichen, der in den Pitture d'Ercolano unmittelbar vorhergeht und im ersten Ternitischen Heft Taf. 2 abgebildet ist. Dieser der nach der ganzen Figur und der auf einen ähnlichen Pfeiler gestützten Stellung nach genau als Gegenstück zu dem Bacchus gedacht ist, hält die Laute in Ruhe und sinnt, aber einige Finger spielen wie unbewusst und für den einen Augenblick in den Saiten. Der Becher ist von dem Bacchus des weinreichen und üppigen Campaniens, gleichsam als sein Instrument, fast unzertrenn-

2) Pitture d'Ercolano T. III tav. 2. Mus. Borbon. T. XI tav. 52. Die Höhe der Figur ist $2^1/_2$ Röm. Palm.

1) Museo Borbonico T. V tav. 50.

lich; hier steht der Gott sinnend still und schwenkt ihn dabei wie ein Andrer etwa ein Stöckchen das er führt, bewegen würde. Das Nackte an dem Bacchus hat, wie allgemein, die natürliche Farbe; der Mantel spielt ins Weisse, wie auch Bacchantinnen mehrmals in weissem Gewand vorkommen; das Trinkgefäss ist golden, wie schon am Kasten des Kypselos[3] und gewiss an unzähligen andern Bildern des Bacchus. Diesem Gefäss geben die ersten sehr sorgfältigen und gelehrten, wenn gleich oft auch übergelehrten und nun in dem Meisten veralteten oder auch falsch gewordnen Erklärungen mit Recht den Namen Carchesium[4]. Erblasst ist der grüne Epheu, dessen Aeste wie ein zwiefaches Band über der Stirne herlaufen, auf beiden Seiten des Kopfes. Auch der Thyrsus, einer jener mächtigen Rohrstengel, ist unter der eingesetzten Spitze mit Epheulaub geschmückt, weiter unten mit einem farbigen Bande, wie er in den Gemälden, ohne Zweifel nach dem örtlichen Brauch, gewöhnlich vorkommt.

Aufmerksamkeit verdient besonders das Gesicht des Bacchus. Von dem älteren Idealbild ist in dem Ausdruck, der über Jugend und Sinnlichkeit sich kaum erhebt, wenig übrig geblieben; nur erinnert allerdings der Blick an die schwarzen Augen mit dem Liebreiz der Aphrodite die dem Dionysos Euripides giebt, der auch der langen blonden, seine Wange schmachtend umspielenden Locken gedenkt[5]. Aber zu bemerken ist in diesem Bacchus, dem der der folgenden Tafel und der auf der vierten des folgenden Heftes ähnlich sind, und in mehreren der schönsten andern jugendlichen Köpfe in Pompejischen Gemälden ein im Allge-

---

3) Pausan. V, 19, 1.

4) Macrob. V, 21. Carchesium procerum et circa mediam partem compressum, mediocriter ansatum, ansis a summo ad infimum pertingentibus. Uebereinstimmend Athen. XI p. 474 e.

5) Bacch. 236 *οἰνῶπὰς ὄσσοις χάριτας Ἀφροδίτης ἔχων.* 455: *πλοκαμός τε γὰρ σοῦ ταναὸς — γένυν παρ' αὐτὴν κεχυμένος, πόθου πλέως.*

meinen übereinstimmender Typus, der auf die gleiche Schule oder Zeit und vielleicht auf eine dem Ort eigenthümliche Gesichtsbildung hinweist, wie man öfters in den alten Gemälden einer Stadt (z. B. Cöln) eine einheimische und beliebte Schönheit in vielen Gesichtern wiederholt und gleichsam herrschend findet. In genügenderer Abbildung kann ich zur Vergleichung hier nur nachweisen den Kopf des Achilles der für das schönste unter den Gemälden von Pompeji genommen worden ist, im ersten Bande von W. Gells Pompejana (p. 156), den des noch jüngeren Achilles im ersten Terniteschen Heft Taf. 5, den des Apollo in denselben Taf. 2, etwa auch die Kassandra Taf. 3. und den Mercur Taf. 3 des folgenden Hefts. Ein merkwürdiges Beispiel eines solchen herrschenden und zum Theil fabrikmässig gewordenen Typus für hübsche jugendliche Gesichter sieht man in einer grossen Anzahl der in Athen im Theseion und anderwärts aufgestellten Grabmonumente aus späteren Zeiten.

Bacchus setzt die Komödie ein.

Taf. II.

Dieses Gemälde, das sich in Pompeji an der Wand eines kleinen, gegenüber dem Seiteneingang des sogenannten Pantheon hervorragenden Zimmers befand, ist nicht allein durch die Schönheit der Gruppirung, den Ausdruck der Gesichter und überhaupt das malerische Verdienst ausgezeichnet, sondern auch durch die Neuheit und Eigenthümlichkeit der Vorstellung, die weder auf ein andres Bildwerk zurückzuführen ist, noch in Schriften sich herührt findet. Ein Zuwachs mythologischer Erfindung kommt uns von Pompeji nur sehr selten, so eigenthümlich und abwechselnd auch oft die dortigen Bilder in Anwendung und Fortbildung bekannter mythologischer Verhältnisse erscheinen.

Bacchus ist umgeben von ländlichem, meist jugendlichem Volk: und angemessen seinem Auftreten unter diesem ist seine Erscheinung einfach und bescheiden; er wird nur nach hergebrachter Etikette gestützt, hier von einem Silen oder alten Satyr, und begleitet von zwei Personen dämonischen Geschlechts, einem jungen Satyr, der ihm bei dem dargestellten Acte dient, und einem jungen Satyrmädchen, das unter der übrigen natürlichen Jugend durch seine langen spitzen Ohren auf das grellste absticht. Wunderlich genug ist diese Erscheinung, da diese Satyra so hinter dem Landvolk steht dass man nicht daran denkt sie zur Begleitung des Gottes zu ziehen, und da man auch bei ihm ausser Mänaden oder Nymphen weibliche Begleitung nicht gewohnt ist. Alle übrigen Personen sind natürlich. Der Gott der den Ikarios in Attika, den Oeneus in Aetolien mit

seiner Einkehr begnadigt und ihnen den Weinbau und heilige Gebräuche verliehn hat, ist auch hier unter Sterblichen, und zwar unter dem Landvolk erschienen und will sie Maskenspiel oder Komödie lehren. Die Landleute sind es ja die nach den Dichtern Italiens zuerst Chöre vor seinem Bild aufführen und unter lustigem Maskenspiel ihn anrufen [1]. Wie nun die Götter so viele Künste und Spiele erfinden und den Menschen zuführen, so ist hier in sehr gefälliger Nachahmung dem Bacchus zugetheilt dass er selber das Landvolk anweist die Fratzengesichter aus Kork vorzunehmen, unter denen sie zu seinen Ehren lustig seyn sollen. Von Echion nennt Plinius neben einander den Bacchus, die Tragödie und die Komödie, und es ist anzunehmen dass diese Bilder zu einander gehörten: aber der Bezug unter ihnen war freier und unbestimmter; die beiden Künste konnten als Begleiterinnen so gut wie als Erfindungen des Gottes erscheinen. Etwas ganz Andres ist das kleine Drama unsres Gemäldes. Auf des Gottes Geheiss legt ein Satyr den jungen Burschen in einem weiten Mantel den soccus an, während er selbst die Maske bereit hält, die der Schauspieler auch schon fasst, um sie, so wie das Geschäft an den Fussen vollends beendigt seyn würde, vor sein Gesicht zu nehmen. Diese Maske würde man in unserer Zeichnung kaum erkennen: desto bestimmter ist sie

---

1) Tibull II, 1, 55.

Agricola et minio suffusus, Bacche, rubenti
primus inexperta duxit ab arte choros.

Virgil Georg. II, 385.

Nec non Ausonii, Troja gens missa, coloni
versibus incomtis ludunt risuque soluto
oraque corticibus sumunt horrenda cavatis
et te Bacche vocant per carmina laeta.

Dass die Feier der Liberalien von den Landleuten ausgiengen bezeugen Varro und Tertullian de spectaculis. Sie kamen zu diesen auch in die Stadt.

in der Abbildung im Museo Borbonico [2]) angegeben, und zwar als eine komische. Hier sind auch Baulichkeiten ausgedrückt, vermuthlich zur Bühne bestimmt, zwei gegeneinander laufende Wände, die den andern Figuren zum Hintergrunde dienen, dem Bacchus in der Mitte aber den Raum offen lassen. Der Schauspieler hält als einer aus dem Hirtenstande ein Pedum, welches nebst der komischen Maske auch der Thalia eigen ist. Auf das neue Spiel das sich vorbereitet, sind Augen und Gedanken der Zuschauer gerichtet, und der naive Ausdruck der Erwartung und Neugierde, der Theilnahme in den Gesichtern, nach Verschiedenheit des Geschlechts und des Alters kann seine Wirkung nicht verfehlen, bedarf keiner Anpreisung. Der Italienische Herausgeber, in dessen Zeichnung von diesem feinen Charakterausdruck wenig zum Vorschein kommt, vergleicht die jungen Köpfchen mit dem Styl des Coreggio. Der Mantel des Bacchus ist von violett purpurner Farbe, der des Schauspielers gelb. Die Harmlosigkeit auf allen Gesichtern und das Uebergewicht der Jugend unter den Personen entfernt jeden Gedanken an die altrömische fescennina licentia am Erndtefest, wovon Horaz spricht [3]), und an die im Schelten und der Racheübung ähnlichen Anfänge der Attischen Komödie eines Susarion und Sannyrion. Ländliche Gutmüthigkeit und Unbefangenheit machen den Grundton des Ganzen aus, so dass auch der dienende Satyr so sanft, unschuldig und gehorsam aussieht wie kein anderer, auch der Silen einem biederen Landmann gleicht; sie stören nicht den Eindruck natürlicher Wirklichkeit. Um so mehr zeichnet sich das feine und in seiner Art, d. h. nach der der Zeit, idealische Gesicht des Gottes aus, den auch seine Stellung in der Gruppe erhebt. Bacchus hat hier ein Band um den Kopf, welchen Epheublätter leicht umspielen, ein Band ihm so eigenthümlich dass er Erfinder

2) T. III tav. 4.
3) Epistol. II, 1, 139—148.

des Diadems genannt wird. Der Soccus der Schauspieler war gewöhnlich von gelber Farbe und kommt ganz wie hier in Gemälden von Schauspielern vor.

Diesem poetisch gedachten Anfang der Komödie dienen unter den Gemälden von Herculaneum und Pompeji gar manche zum Gegensatze die sich auf das wirkliche Schauspiel, auf Schauspieler und Dichter beziehen, so wie auch das schöne Mosaik das eine Theaterprobe vorstellt. Das Wichtigste und Reichhaltigste dieser Art wird bald allgemein bekannt werden in der Didaskalie auf einer grossen Vase von Ruvo im Museum zu Neapel, deren Erklärung an zwei Orten reiflich vorbereitet wird *).

*) Wieseler Theatergebäude 1851 Taf. X, 1. S. 63 erklärt die Ansicht dass der Schauspieler als einer aus dem Hirtenstand ein Pedum halte, für gewiss irrig, ohne doch das pedum als Attribut eines Schauspielers, allgemein als solchen, nachzuweisen. Er sieht dagegen hier die „Kostümirung und Maskirung eines Schauspielers auf Anordnung oder Mitwirkung des Dionysos". Also nichts Poetisches; sondern eine Scene aus dem Leben: und doch so viel Bewegung und Einwirkung eines Gottes. Dass Wieseler die obige Erklärung Müllern zuspricht, rührt daher dass er die dem Umschlag des zweiten Hefts inwendig aufgeklebte Erklärung des Verlegers, dass von da an ich an Müllers Stelle die Erklärung übernommen habe, während der Umschlag bis zum dritten nur Müllers Namen führt, nicht bemerkt hat. Müller hatte im Handbuch §. 388, 5 und 425, 2 die Person die „costümirt" wird, Komodia genannt, wofür Wieseler mit mir einen jungen Burschen annimmt.

Silen.

Taf. III a.

Das obere grössere Bild dieser Tafel rührt von Herculaneum her [1]). Auf einem steinernen Sitze niedergelassen, an einen Baumstumpf gelehnt, lässt Silen sich von einem Weib Wein aus einem Schlauch in seinen übergrossen Kantharos giessen. Mit dem rechten Arm ruht er auf einem Korbe, den man fast für ein Stück Säule ansehn könnte. Sein ernsthaft finstres Gesicht deutet einen Zecher an, der aus einer Kneipe in die andre wandernd sich das Ansehn geben will dass er noch nicht zu viel getrunken habe, und das Weib sieht ganz aus wie eine Wirthin die dem von ihrer Hausthüre sitzenden Gast für sein Geld einschenkt. In so fern wird man der einfachen und vortrefflichen Gruppe den treffendsten Ausdruck vollkommner Naturwahrheit, lebendiger Wirklichkeit gern zugestehn. Wir haben aber hier zugleich ein sprechendes Beispiel für ein in so vielen Gemälden von Pompeji erkennbares Malerprincip, das darin besteht der Genremalerei einen oberflächlichen Anstrich des Mythischen zu geben, die Personen des gemeinen Lebens äusserlich und scheinbar zum poetischen Charakter zu erheben. Dabei ist indessen wenig Ernst, es scheint mehr aus einer Gewohnheit im Allgemeinen als mit Absicht im Einzelnen zu geschehn. Die Nachahmung gemeiner Wirklichkeit ist oft, wie auch im gegenwärtigen Gemälde, so treu und naiv, so fern von launenhafter Uebertreibung dass man eher die bezeichnete Art von qualificirter Genremale-

---

1) Pitt. d'Ercol. T. VII tav. 45. Im Museo Borbonico T. IX tav. 51 ist es irrig unter dem Titel Dipinti di Pompei mit einem andern Gemälde zusammengefasst.

rei als eine Parodie auf die mythischen Personen erkennen muss, obgleich aus wirklicher Parodirung und langer Gewohnheit Götter und Dämonen zu entgöttern und absichtlich und erfindsam gemeiner Menschennatur anzunähern der Gebrauch dem gemeinen Leben ein Anhängsel von Costüm aus den idealen Kreisen anzuheften entsprungen seyn mag. Dem Silen zur Seite sollte folgerecht eine Nymphe seyn: aber was hat die Wirthin, mit der in nachlässiger Häuslichkeit vorn offnen Tunica, von einer Nymphe? Und Silen selbst ist nur durch seinen knotigen und auch oben und unten nicht mit Laub, wie es scheint, geschmückten, sondern in Knorren ausgeschnittenen Thyrsus bezeichnet: es müsste denn der geflochtene Korb worauf er sich stützt, eine Cista mystica vorstellen sollen, die er mit sich führte wie ein Landstreicher und Zechbruder seinen Brodkorb. Das Bild hat übrigens gelitten. Die Füsse fehlen beiden Figuren; verschwunden sind hinter dem dürren Baum ein Pfeiler und ein daran hängender Blumenkranz mit Bändern. Das Kleid des Weibes nennen die Herculanischen Akademiker grün, so wie auch das schmale Gewand des Silen. Nach dem späteren Neapoletanischen Herausgeber ist letzteres roth und lässt sich an dem Weibe die Farbe nicht mehr erkennen, da die Tünche sich stark abgelöst hat.

Musik.

Taf. III b.

In dem Bruchstück auf derselben Tafel sehn wir zwei Musicirende, hinter traubenbelasteten Weinranken die über eine Bude hergeführt sind, hervorragend: oder haben sie sich etwa in einer Weinlaube auf einen Tisch gepflanzt und blicken aus einer ihrer Luken hervor. In einer älteren Abbildung [1]) zieht sich eine noch breitere Masse von Trauben und Laub auf der linken Seite von oben bis unten herab. Zu bemerken ist an den beiden jungen Musikanten welche Doppelpfeife und Handpauken oder Becken (*κύμβαλον*) spielen, der weibliche Schmuck grosser goldner Ohrringe [2]).

1) Pitt. d'Ercolano T. VII tav. 86 n. IV b. Mus. Borbon. T. VII tav. 22.

2) Die Ohrgehänge der Hamiltonschen Sammlung sind abgebildet in W. Smiths Dictionary of Greek and Roman antiquities V. in auris.

Satyr und Baccha *).

Taf. IV a.

Ein Satyr, mit Epheu bekränzt, mit hohen Hörnern gleich dem der sechsten Tafel, mit einer Nebris angethan, die von der rechten Schulter her ihm den linken Arm umschlingt, hält ein Pedum in der Rechten, eine Oenochoë in der Linken. Solche führen Satyrn und Silene in der grossen Bacchischen Procession des Ptolemäus Philodelphus abwechselnd mit andern welche Phialen halten [1]). Eine Baccha, im Doppelchiton, mit einer Thierhaut über den linken Arm, epheubekränzt, den Thyrsus auf der Schulter tragend, ein bebändertes Tamburin in der Hand, schaut im Gehn sich rückwärts um. Die Bewegung beider Figuren ist gelind und ohne besondre Bedeutung: aber in beiden erkennt man die Zeit des Bacchischen Festes. An den Namen Satyr, statt des unrichtigen Faun, hat man sich nunmehr im Kreise der Kunst und der Kunsterklärung langsam, aber nun ziemlich allgemein gewöhnt [2]).

---

*) S. mus. Borb. T. XII tav. 7.

1) Athen. V p. 199 b.

2) Schon Heyne hatte in den Antiq. Aufsätzen St. 2. zwischen Satyr, Faun und Pan richtig unterschieden, wiewohl gerathen den gewohnten Sprachgebrauch beizubehalten; auch Voss zeigte mit grosser Schärfe und Lanzi (Vasi dipinti p. 84 ff.) das Wahre, dem auch Zoega beitrat (Bassiril. tav. 75), mit der Bemerkung dass das Missverständniss nie hätte stattfinden können wenn nur die Antiquare die alten, vorzüglich die Griechischen Schriftsteller mit Aufmerksamkeit gelesen und sich nicht durch unbestimmte oder freie Ausdrücke von Dichtern, besonders von Lateinischen, hätten in Irrthum ziehen lassen. So sind z. B. die capripedes satyri bei Horaz Carm. II, 19 eigentlich Pane, wie in dem Codex den Laurentiana, den einst Petrarca besessen, bemerkt ist: Panas dicit caprarum pedes habentes. Auch im Museo Pioclementino ist der Gegenstand der Hauptsache nach richtig auseinandergesetzt I p. 83 f. II p. 59. V tav. 7.

Priapus.

Taf. IV b.

Eine grosse Seltenheit in ihrer Art ist die hier gemalte Statue des jugendlichen Priapus. Bekannt sind die Statuen des bärtigen, der mit Weinlaub gekränzt ist und Trauben und andres Obst im Schoosse des aufgehobenen langen Gewandes trägt [1]; bekannt ist der ungestalte Knabe Priap, welchen als den Sohn des Dionysos Silen mit Ziegenbock und Panther zu fahren lehrt, auf einem Relief der Villa Albani [2], wobei Zoega ein andres, ehemals im Palast Grimani zu Venedig, beschreibt, wo seine Mutter Aphrodite das Priapchen in der Wiege mit Abscheu anblickt [3], wie die Amme den neugebornen Pan im Homerischen Hymnus auf Pan (19, 38). Eher als einen Jüngling, wie als den alten Trauben- und Obstvater denkt man sich den Priapos der mit Epheu bekränzt bei der Pompa des Ptolemäus Philadelphus in Alexandria neben seinem Vater Dionysos, der von Here verfolgt, zum Altare der Rhea sich flüchtet, auf einem der Schaugerüste sich befand [4]. Auch in unserm Ge-

---

1) Mus Pioclem. T. I tav. 51.

2) Bassir. d. Villa Albani tav. 80.

3) Etym. M. V. *Ἀβαρνίδα — παῖδα ἄσχημον καὶ βαθυαδοῖον.*

4) Athen. V p. 201 c. Sehr weinreich sind die Städte woher Priapus stammt, Lampsakos, Priapos und wo er Sohn des Dionysos und einer Nymphe genannt wurde. Strab. XIII, 1, 12 p. 587. Thöricht aber sind die Etymologieen wonach er für eins mit Dionysos erklärt wird, Schol. Theocr. I, 21. Athen. I p. 30 a. Sohn des Bacchus ist er auch bei Tibull I, 4, 7. Ohne Trauben und nur in der Bedeutung, die in dem Gemälde der junge Priap hat, ist der bärtige der einer Venus zur Stütze dient im Augusteum Taf. 66. Eben

mälde ist er mit Epheu bekränzt, und als ein Sohn des Bacchus auch durch den Thyrsus worauf er sich stützt, und das Trinkgefäss das er in der Rechten hält, bezeichnet. Das Gefäss würde sehr eigenthümlich seyn, wenn man nicht annehmen dürfte dass die wirkliche Form durch die Zeit unkenntlich geworden sey. In den Pitture d'Ercolano, wo das Gemälde so viel früher erschien [5]), sieht man ein Gefäss in Form eines Kessels mit einem von einer Seite zur andern überlaufenden Henkel, den man oben und an beiden Seiten fassen, woran man das Gefäss auch aufhängen konnte, so dass ein Anhängsel hinten am Boden zur Verzierung angebracht seyn durfte. Solche Gefässe, nur mit plattem und etwas breiterem Boden kommen in diesen Gemälden mehr vor [6]).

Dieser Gott nun beschäftigt gleichmässig die Gedanken der drei anwesenden Frauen. Es scheint nicht dass die Sitzende als die Gebieterin der beiden andern gedacht ist, noch dass die vor jener stehende darum weil sie allein mit Epheu bekränzt ist, in nähere Beziehung zu dem Götterbilde trete als die übrigen. Wohl aber möchte man aus dem aufgereckten Finger dieser beiden Figuren vermuthen dass sie lauschen, wie auf ein Orakel, irgend ein als solches nach vorgelegten Fragen geltendes Zeichen und Geräusch. Aufmerksam und gespannt sieht auch die dritte der Frauen vor ihrer Seite zu.

In den Pitture d'Ercolano ist bemerkt dass das Unterkleid der sitzenden Frau mit langen Aermeln violett, das auf der rechten Schulter befestigte Oberkleid weiss sey, das lange Gewand der bekränzten Figur roth, das an der

---

so auf einem Elfenbeinplättchen das in dem Grabe zu Weiden bei Cöln gefunden wurde und aufbewahrt wird. Auf dem Gemälde mit Silen und dem Bacchusbild M. Borb. X, 25 ist eine Statue des Priapus in langem Gewand, Früchte im Schoose des Gewands, mit Epheubekränzung.

5) T. II tav. 24.

6) Zahns Ornamente Taf. 40.

rechten Schulter befestigte Oberkleid durchscheinend, der Mantel der Figur die wir für eine Statue des Priapus nehmen, roth (nach Phurentus[7]) ist sein Gewand buntfarbig), das Nackte dieser Figur von etwas übertriebener Färbung, das Kleid der dritten der Frauen violett, mit weissem Peplos über Kopf und Arm. Dieser Frau aber gab der Zeichner, anstatt des grossen Blattes als Fächer, eine Schlange, und die bekränzte junge Frau machte er zu einem alten Mann, der nach dem Erklärer ein Priester ist, die eine geschlossene Hand andächtig an die Brust haltend, mit ernst andächtigem, eine innere heilige Bewegung ausdrückendem Gesicht. Die Schlange wurde vermuthlich von dem Erklärer angegeben, der die Vorstellung nemlich auf die Sabazien deutet und die vorderste der Frauen für eine Priesterin (eine der γέραιραι) nimmt, die Stillschweigen zu gebieten und Geheimnisse zu empfehlen scheine. Dabei aber hält er das Priapsbild für einen natürlichen Jüngling, worauf dann der Hr. von Murr in seiner Deutschen Ausgabe einige Worte des Petronius auf sehr lächerliche Weise anwendet. Wohl dachte man auch daran ob dieser Jüngling den Bacchus vorstelle, wandte sich aber gegen die Statue ein dass die Figur nicht auf einem Fussgestell, sondern auf einem rohen Steine stehe, dass sie auf den Thyrsus wie in lebendiger Bewegung sich stütze und dass sie nicht zinnoberroth sey. Es müsste denn eher Bacchus selbst bei der Function gegenwärtig seyn.

7) p. 204 Gal.

Satyr und Baccha *).

Taf. IV c.

Diese beiden Figuren entsprechen so sehr dem oberen Paare der Platte dass zu vermuthen ist, beide Gemälde seyen als Seitenstücke aus einem und demselben Zimmer genommen. Die Bacchantin geht, den Thyrsus vorangehalten, so entschieden gegen den Satyr an als ob sie ein Wort von ihm übel aufgenommen hätte, während er ihr beschwichtigend eine Tänia, wohl als ein Liebesgeschenk, hinreicht. Den Satyr bezeichnet allein das Spitzohr. Dabei trägt er flatternd auf dem linken Arm einen rothen Mantel und ein Armband am rechten, das Haupt mit Epheu bekränzt, und einen Hirtenstab. Der Anzug der Nymphe ist reich und stattlich die Tunica nicht geschlitzt, wie im Museo Borbonico angegeben ist: sie hat Kopf und Thyrsus mit Tänien geschmückt.

*) Mus. Borb. T. X tav. 36. Die Erklärung ist aus Versehn zu Taf. 35 angehängt.

Bacchisches Opferfest.

Taf. V.

Die Gamälde dieser Tafel machen einen Theil aus von dem Fries einer Wand, die in ihren drei Abtheilungen besonders hinsichtlich der über dem Fries herziehenden Architektur nicht symmetrisch übereinstimmt. Die Wand und die drei Friestreifen noch besonders nach etwas grösserem Mass wurden, da sie schon bei den Ausgrabungen in Cività (d. i. Pompeji) 1762 zum Vorschein gekommen war, in den Pitture d'Ercolano bekannt gemacht [1]). Die beiden unteren Bilder dieser Tafel schliessen sich zu dem einen dieser drei Friese ungetrennt, worüber die auch auf den offnen Seiten durchgeführte Einfassung nicht täuschen darf, zusammen, so dass die Gruppe der sitzenden Frau mit einer hinter ihr stehenden unmittelbar hinter der Priapischen Herme folgt. Dieser Fries aber befindet sich auf der einen Seite der mittleren Abtheilung wovon hier nichts abgebildet ist. Die beiden Figuren die den oberen Theil unsrer Platte einnehmen, sind die letzten von den sechsen die auf der andern Seite sich an die Mitte anschliessen. Die Erklärer waren im Zweifel ob jeder der drei Streifen eine für sich abgeschlossene heilige Function vorstelle, oder ob alle zusammen ein Ganzes bilden und ein einziges Opfer

---

1) T. IV tav. 45—47. Der Text ist wiederholt in dem gleichsam auflebenden Pompeji von Martini 1779 S. 266—274 und daraus von Murr. — Im Museo Borbon. T. VIII tav. 18 sind durch neunzehn Figuren Bacchische Gebräuche und ein Opfer des Priapus dargestellt.

2*

derselben. Es ist nicht zu verkennen dass die verschiedenen halb symmetrisch, halb frei an einandergereihten Gruppen und Scenen die Einheit der Zeit sowohl als des Ortes haben, Erscheinungen eines und desselben Bacchischen Festes darstellen. Der eine der drei Theile, der hier ganz abgebildet ist, schliesst sich in sich ab, zugleich aber den andern beiden an, wovon der mittlere zum Theil die Vorstellung des ersten oder die Opferhandlung angeht, zum Theil noch andre Figuren enthält die für sich sind. Ob diese Darstellung vollständig ist, ob nicht, wenn auch nicht in dem vermuthlich unversehrt gefundnen Zimmer, doch in den Vorbildern woraus diese ohne Zweifel häufig gemalten Figuren genommen sind, noch andre zum Cyclus hinzugezogen und alle etwas strenger innerlich zusammengepasst waren, wissen wir nicht. Es ist erfreulich die herbstlichen Liberalien, worauf sich so viele lockre und freche Gemälde der Trunkenheit und der Liebeslust beziehen, auch von ihrer religiösen Seite dargestellt zu sehen. Eine solche Feier im Freien ist an sich ein gefälliger Gegenstand; und der Verein von Feierlichkeit und Würde in Gebräuchen, Costümen und langsamem Aufzug mit freier ländlichen Natürlichkeit und Ungezwungenheit fällt uns als fremd und eigenthümlich auf. Wohl mit grosser Klugheit mögen aus der Fülle der festlichen Menge und der Scenen die bedeutendsten, am meisten charakteristischen Figuren ausgewählt seyn, um auf symbolische Weise, wie der Raum durch wenige Bäume mit Grenzsäulen, Altären und Säulen bezeichnet ist, eine in voller Wirklichkeit nicht wiederzugebende Erscheinung zur Anschauung zu bringen. Die Phantasie mag leicht aus einer beschränkten Anzahl besonders charakteristischer Figuren ein unbeschränkteres Bild der Menge und des Gewühls hervorzurufen, und ein gefälligeres als gewöhnlich der mühsame gut gemeinte oder auch eitle Fleiss der späteren Kunst schafft. Die wirklichen volksmässigen Festgebräuche und ihren Verlauf aus solchen Wandgemälden etwas bestimmter kennen zu lernen wird eher gelin-

gen, wenn man alle auf die richtige Art vergleicht, als die Cäremonien der Mysterien nach dem Wesen, wie unendlich oft sie sich auch da wiederholen, zu deuten und zusammenzureimen.

Die Haupthandlung ist auf dem rechten Flügel des Frieses, auf der linken Seite des Beschauers. Hier ist in der Mitte, vor einem Baum und einer Säule, ein Altar auf welchen ein Priester, in Amtstracht und mit grossem Thyrsus in der Linken, eine Libation ausgiesst. Zu diesem Altar schleppt am Horn ein junger Mann, den langen Thyrsus auf der Schulter tragend, einen Ziegenbock [2]), und eine Priesterin, wie es nach dem Anzug scheint, die in jeder Hand ein Stäbchen, das eine von einer Schlange umringelt, hält, bewegt sich in derselben Richtung, hinter ihr eine Korbträgerin: das Obstkörbchen auf deren Hand ist halb mit einem Tuche bedeckt [3]). Auf der andern Seite des Altars, hinter dem Priester folgen dann die auf unsrer Tafel zuoberst abgebildeten zwei weiblichen Figuren, die eine zwei Tibien haltend, die sofort geblasen werden sollen, die andere, die bei dem langsamen Zug einen Augenblick still steht, mit einem Obstkörbchen, woraus zwei Feigen oder Quitten hervorstehn, in der Linken einen kleinen Thyrsus. Hinter der Säule mit einem Gefäss darauf schliessen sich, auf der mittleren Abtheilung des Frieses an ein andrer Landmann, mit Pedum, der von dieser Seite einen Ziegenbock zum Altar zieht, und ein Weib die den Opferkorb (mit Salzschrot oder Kuchen) auf den Händen hält, in Entfernungen eine auf einem Stein sitzende Frau, die den Thyrsus hält, ein Baum woran ein Hündchen aufspringt, bei einer Säule eine vernehmere Frau die auf dem Boden sitzend

2) Virgil. Georg. II, 380. Baccho caper omnibus aris Caeditur. 395 — et cornu ductus stabit sacer hircus ad aras. Es ist ohne Zweifel ein Versehn wenn die Erklärer von dem Führer des Bocks bemerken: le orecchie han del caprigno.

3) Hesych. V. *ἰστριανίδες — παρὰ Ἀθηναίοις σκεπάσματα, οἷς ἐκάλυπτον τὰ ἱερὰ κανᾶ.*

Gebete aus einem Buch liest oder singt[4]), und hinter ihr ein Weib mit Thyrsus das jener die Hand auf die Schulter legt und zusieht oder zuhört, eine Herme auf einem viereckten Stein errichtet, ein Weib mit Thyrsus, ein Opferdiener mit Kanne und einem Teller.

Hier nun schliesst sich, auf dem dritten Friesstück, das Gemälde an welches wir abgebildet vor uns sehen. Zufällig des Raums wegen in zwei getrennt, muss es, wenn man nach Sinn und Composition fragt, nothwendig verbunden gedacht werden. Denn offenbar bildet der in der Mitte der sechs Frauen aufgerichtete Gott den Mittelpunkt der Vorstellung, sein Altar ist auf der einen Seite, ein Opferkorb auf der andern. Dieser Gott aber, welcher speciellere Name auch der barocken Hermengestalt mit Hörnern und Phallus, ein Rohr in Händen, eigentlich vielleicht zukommen mag[5]), entspricht im Wesen offenbar den Priap, so dass diese ganze Vorstellung ein Seitenstück abgiebt von Taf. IV b. Und beachtenswerth ist die Art wie sich der Priapscult hier an den Bacchischen anschliesst: so paart sich in Pompeji Isisdienst mit dem der Venus. Die Frauen sind, wie auch auf dem andern Bild, unter sich, ohne männlichen Zeugen. Eine junge Frau hat sich gerade vor den derb symbolischen Dämon, auf einen Pfeiler gestützt, gedankenvoll hingestellt. Nicht ohne Humor scheint es geordnet dass es eine Alte ist die gegenüber hinter dem Priap sich auf einen Stein niedergelassen hat; es müsste denn die Mutter der andern und ein Familienanliegen gedacht seyn. Was die Alte in der Hand hält, einen kurzen Thyrsus, einen Zweig oder was

---

4) Virg. l. c. 393.
Ergo rite suum Baccho dicemus honorem
carminibus patriis, lancesque et liba feremus.

5) Die Italienischen Erklärer bemerken, der Priap habe eine grosse Mütze auf mit zwei Spitzen, wenn nicht Aehren, die den Priapsstatuen, so wie Rosen und Aepfel, nach den Jahreszeiten verehrt wurden.

sonst, ist nicht mehr deutlich. Vermuthlich soll es dasselbe seyn was die auf dem Pfeiler gestützte hält, was aber auch nicht kenntlich ist, weder Fächer ist es noch Löffel. Die welche hinter der Alten steht, hält eine Schüssel oder Korb mit Gebäck oder etwas Anderm, weniger theilnehmend und zurückhaltender sind auch die übrigen Personen, die am Rande links auf einem Stein sitzende, die mit Laub umkränzt ist und einen grossen Thyrsus hält, auch sie mit einer stehenden und mit ihr sprechenden Begleiterin, so wie die welche am andern Ende ruhig hinsteht. Was die welche neben der mit dem Thyrsus gerüsteten steht, in der Hand hält, kommt eben so in der Hand eines geflügelten Genius vor, und wird dort in den Pitture d'Ercolano ein Zweig mit Bändern genannt [6]), während in diesen dagegen hier an der Stelle eine kleine schmale Amphore gegeben ist. Der Altar ist, wie oft geschah, bei einem Wegstein (terminus) unter einem Baum errichtet. Vermuthlich ist diese Nebenscene des Bacchischen Opfers nicht unabsichtlich auf die Seite gebracht, Während die Parthie von vier Figuren, wovon die eine Gebete singt, die vielleicht von den andern drei angehört werden, vorhergeht und an die Opferhandlung sich anschliesst.

Es gehört diess Gemälde zu denen auf schwarzem Grunde, der übrigens erst an der Luft schwarz geworden seyn soll, zu denen also die in der malerischen Ausführung am vorzüglichsten sind, wie die Centauren und Bacchanten, die Tänzerinnen: und zeichnet sich aus durch die Eigenthümlichkeit, Freiheit und Lebhaftigkeit des Colorits, so wie des Ausdrucks. Die blosse Angabe der Farben kann wenig helfen; doch will ich nicht unterlassen sie anzuführen. Oben anzufangen, so ist die lange Tunica der Figur welche gelbe Tibien hält, rosenroth, ihr Mantel grün; auch die nach welcher sie sich umschaut, hat ein rosenrothes Unterkleid, das nur unten sichtbar ist, der Mantel, der von der linken

6) T. VII tav. 14.

Schulter abfällt, ist türkenblau und ein Peplidion über der Brust und den rechten Arm gelb, auch das Körbchen das sie hält, gelb. Die kleine Säule hinter ihr ist weiss, die Vase darauf gelb, das Brett oder was es sey das an die Säule angelehnt ist, weiss. In der folgenden Reihe hat das erste sitzende Weib ein rosenrothes Unterkleid über einem gelben, das Band an ihrem Thyrsus ist weiss; die vor ihr steht ist ganz weiss gekleidet. Der Altar ist von weissem Stein, das Band daran gelb. Die folgende dritte hat eine gelbe Tunica, blauen Mantel, ein goldnes Halsband. Der Priap scheint von Metall zu seyn. Die hinter ihm sitzende Alte hat eine weisse Haube, grünes Kleid, um welches sich unten ein Tuch, roth und weiss, herum zu legen scheint, wenn es nicht Unterkleid ist. Das junge Mädchen hinter ihr hat über einer grünen Tunica rothes Ueberkleid, ein gelbes Tuch auf dem Kopf, ein gelbes Körbchen und Ohrringe. Auch der Korb auf der Erde ist goldfarb, von dem daran gelehnten Deckel oder Discus der Rand gelb, das Innere roth, das äussere weiss. Die letzte Figur ist bekränzt, ihr Kleid lackfarbig, das Oberkleid dunkelblau. Das Haar der Frauen ist allgemein blond.

Junger Satyr.

Taf. VI a.

Diess Gemälde möchte als Musterbild eines jungen Satyr schwerlich von einem andern übertroffen werden. Die Abgeschlossenheit des einsamen Hirten auf Bergeshöhen, die harte, dauerhafte, an den Felswänden erstarkte Natur, die innere Leerheit bei scharfen Sinnen, die sinnliche Erregbarkeit des gutartigen Wilden drücken sich scharf aus; die thierische Natur, der gänzliche Mangel an Seele, Geist und Bildung ist nicht bloss durch die Hörner versinnbildet, sondern das Thierische lagert sich breit schon auf die Stirne um in den Hörnern auszulaufen. Der Name des wilden Thiers (θήρ), welchen die Satyrn mit den Kentauren gemein haben [1]), bewahrheitet sich in dem Bilde. Dagegen ist, um diesen Charakter nicht ins Hässliche fallen zu lassen, Manches was sonst die Satyrn bezeichnet, wie das gerad aufstarrende Haar [2]), der Pinienkranz, die Stumpfnase, die Knollen am Halse (φῆρεα), weggelassen und ein hübsches rundes Bauerngesicht gegeben. Es ist der Mühe werth ein solches Charakterbild genau aufzufassen, weil man aus der Vergleichung desselben mit den verschiedenen durch ihre Charakteristik ausgezeichnetsten Satyrköpfen in Marmor und Erz den Unterschied der aus dem Malerischen und dem Plastischen an sich hervorgeht, wahrzunehmen Gelegenheit findet. Noch ein andres Interesse würde das meisterhafte Bild dadurch erhalten wenn man ihm sein Gegenstück oder die verschiedenen mit ihm auf gleiche Art in demselben Zimmer angebrachten bezüglichen Brustbilder zur Seite sähe.

1) Euripides Cycl. 620.

2) ὀρθότριχες ἐπὶ ταῖς κεφαλαῖς φόβαι, Dionysius A. R. VII, 72 p. 1491.

Satyr als Ziegenmelker.

Taf. VI b.

Das Rund mit dem melkenden Satyr, ohne die viereckte Einfassung, findet sich in einem Bilderleisten aus Pompeji im Museo Borbonico abgebildet [1]). Es liegt auf einem geradlaufenden mit Bändern umschlungnen Blätterwulste, der mit Masken und Thieren zur Seite umgeben und mit diesen auf beiden Seiten von einem Rähmchen eingefasst ist. Das Ganze ist auf das Sorgfältigste, auf dem glättesten weissen Grunde in den natürlichen Farben des Laubs, der Blumen, der Vögel und s. w. miniaturartig ausgemalt, wobei der Herausgeber die Bemerkung macht dass die Pompejischen Maler oft die niedrigen Zimmerfriese so fleissig wie Leonardo vollendeten, während sie die dem Aug entzogenen Bilder desselben Zimmers mit keckem und flüchtigem Pinsel malten, wie ein Rubens oder Paul Veronese. Aus frischer Erinnerung kann ich das dieser Malerei ertheilte ausgezeichnete Lob bestätigen. Die Gruppe des melkenden Satyrs, die auf violettem Grund ist, mag wohl zu den häufig wiederholten gehören. Ein andermal sieht man an der Stelle des Satyrs einen der Amorine die alle Stände vertreten, eine Ziege melken [2]). Der alte Satyr hat einen grossen Pinienkranz auf und weicht von seinem Geschlecht durch Pansbeine ab; eine Vermischung die in Kunstwerken, selbst späteren, selten ist. Auf eine Gemme oder anderes Bildwerk scheint

1) T. VII tav. 6.

2) Museo Borbon. T. V. tav. 18.

ein Griechisches Epigramm zu gehn worin ein Satyr ziegenfüssig genannt ist [3]).

---

3) Brunck. Anal. T. III p. 238 n. 412. *σύντροφος εὐάσταις, αἰγοπόδης Σάτυρος.* Die Emendation von Gerhard del dio Fauno p. 35 schafft die Ziegenbeine zu den *εὐάσταις* hinüber; aber dann wäre es kürzer *αἰγοπόδης* uneigentlich für *σκιρτοπόδης* zu nehmen, was in dem folgenden Epigramm, einer Nachahmung des andern, an der Stelle gebraucht ist.

Bacchant und Bacchantin.

Taf. VII.

Dieses Bacchantische Paar unterbricht die Reihe eigentlich Bacchischer, dämonischer Personen. Das Bild wurde schon 1761 bei den Ausgrabungen von Gragnano gefunden und ist in Neapel in beiden Werken herausgegeben worden [1]). Es ist auf schwarzem Grunde, das Gewand der Schönen ist blass rosenroth, der Mantel ihres Liebhabers in grün und gelb schillernd, ihr Haar blond, das seinige braun. Beide haben feine weisse Stiefelchen an, unter denen die Form der Zehen sichtbar ist und die, wie an einem Beine des Bacchanten zu sehen ist, an der Wade umgeschlagen sind, vielleicht nur aus weissem Wollzeug, wie damit in Griechenland das Volk die Beine über den Schuhen bis an die Kniee bekleidet. Der Thyrsus des Bacchanten ist grün und oben mit Band geschmückt. Er ist mit Epheu bekränzt, sein Mädchen aber nicht mit Rosen welche die Lithographie ausdrückt; sie trägt nur auf dem Hinterkopf ein vorn etwas erhöhtes oder abstehendes Häubchen, das auf Gemälden in Pompeji mehrmals, eben so wie auf Griechischen Münzen vorkommt. Sie hat goldne Armbänder, Ohrringe und eine goldne Kette quer über die Brust [2]), so wie der Bacchant eine gelbe Pantherhaut über die Brust trägt, zum Schmuck und als Abzeichen des Festes. Das Gesicht des Jünglings ist nicht ohne Aehnlichkeit mit dem Typus den wir an Bacchus selbst und andern idealischen Personen in jugendlichem Alter wahrnehmen.

Die Neapolitanischen Erklärer sahen in dem Gemälde, der frühere den Bacchus welcher Ariadnen als seine Braut

---

1) Pitt. d'Ercolano T. IV tav. 28. Mus. Borbon. T. VIII tav. 23.

2) Eben so eine andere Pitture T. II tav. 17.

dem Himmel entgegenführe, da ihr Jupiter für ihn die Unsterblichkeit verlieh; der andre einen Liebhaber der seine Geliebte zur Einweihung in die Bacchischen Mysterien führe, indem sie noch ohne Bacchische Auszeichnungen sey, die er schon habe. So verwirren Vorstellungen und Voraussetzungen den Blick. Denn sprechend und mächtig ist doch in dem meisterhaft gezeichneten Paare der Ausdruck der natürlichen und sehr menschlichen, von Olymp und den Mysterien weit entfernten Festlust. Man denkt sich diese Lust auf den Gipfel gestiegen, eine Menge bewegt im rauschenden Taumel, aus welcher einer der Bacchantischen Jünglinge die Geliebte mit sich fortreisst, die wohleinverstanden, in luftigen Sprüngen, halbnackt mit fliegendem Gewand ihm folgt, zum Tanzplatz, zum Wein oder zum Liebesgenuss. Könnte darüber nach dem Ausdruck der ungebundensten Fröhlichkeit, der wie im Sturm hinsausenden Jugendlust ein Zweifel seyn, so müsste man auf die unter diesen Gemälden nicht seltnen ähnlichen Paare sehen die nur in einem vorgerückten Moment oder in verschiednem Charakter einer solchen Entführung dargestellt sind [3]); eine, wie es scheint, sehr beliebte Aufgabe, die den Malern einen unerschöpflichen Stoff um in lebenskräftigen, wollüstigen Bewegungen und Gruppirungen zu wetteifern und abzuwechseln darbot. Durch Vergleichung mit diesen Darstellungen kann das schwebende Paar unsrer Platte fast durchgängig nur gewinnen. Eine andre Klasse bilden dann die Gruppen wo das Mädchen, erschrocken oder zum Schein, dem Bacchanten widerstrebt [4]).

---

3) Man vergleiche die Paare von Bacchanten Mus. Borbon. T. IV tav. B. T. V tav. 34. T. 34. T. VIII tav. 24. T. IX tav. 7. 22. 23. T. X tav. 5. T. XI tav. 24. T. XIII tav. 16. 17. Pitt. d'Ercol. T. IV tav. 32. Einige dieser Gruppen in Zahns Ornamenten Taf. 14. 30. 40 und in der Neuen Folge Taf. 17. 27. Verwandter Art ist im Mus. Borbon. T. VIII tav. 13. T. IX tav. 8.

4) So Mus. Borb. T. III tav. 50. T. IX tav. 8. Pitt. d'Ercol. T. IV tav. 32. Auch in diesem Heft selbst gehört dahin Taf. IV c.

Zwei Köpfe.

Taf. VIII.

Diese beiden Brustbilder wurden mit einem Teller voll Obst und einem epheubekränzten Jungen mit einer goldfarbnen Tasse zusammen aus demselben Zimmer in Portici gezogen [1]. Alle vier haben im Hintergrund einige Bäume oder Gesträuch und die Runde haben einen Luftgrund. Das Mädchen mit dem Tamburin hat ein gelbes Tuch um den Kopf gebunden, Ohr- und Armringe an, ihr Kleid ist hellroth. Der Alte der einen Kantharos in der Hand hält, ist mit Weinlaub gekränzt und hat eines dieser stark durchgearbeiteten südlichen Gesichter worin jede Linie ein Zug ist. Das Stück Mantel auf seiner Schulter ist violett, der Becher goldfarbig.

1) Pitt. d'Ercolano T. IV tav. 15.

Drittes Heft.

Satyr und Pan, Satyr und Nymphe.

Taf. I. II.

Der auf dem ersten Blatt über dem Paar gegebene Leopard, der aus Pompeji in das königliche Museum gebracht worden ist, kann als eine sehr glückliche Nachbildung des Originals gelten; das facsimile zeigt so gut wie dieses selbst die in vielen dieser alten Wandgemälde zu bewundernde Fertigkeit der alten Maler durch leicht und scheinbar flüchtig und nachlässig hingeworfene Farben eine vortreffliche und täuschende Gesammtwirkung zu erreichen.

Die beiden schönen Bilder aus Pompeji sind nicht zu trennen, da sie durchaus als Gegenstücke gedacht und behandelt sind. Die beiden Satyrn scheinen in Jahren und im Character ziemlich verschieden; darin aber sind sie gleich, dass dieser Charakter dem der Satyrn so wenig ähnlich ist dass man ohne die Ziegenohren gar nicht an Satyrn denken würde. Beide halten ein Trinkgefäss, der eine eine Phiale oder flache Tasse, der andre einen Kantharos oder gehenkelten Becher. Ihre Thyrse sind mit Laub und Bändern gleich geschmückt, der eine aber ohne die eiserne Spitze. Ausgezeichnet ist der reiche Schmuck ihres Haares mit Weinlaub, Rosen und Band. An den einen drängt sich ein nicht junger Panisk und legt ihm zärtlich die rechte Hand hinter seinem Hals her auf die Schulter; eben so dem andern ein junges Mädchen, die man der Gesellschaft wegen Nymphe nennen muss, wenn man dafür sie an sich selbst auch nicht erkennen würde. Diese

hat eine ungewöhnliche Bekränzung, vielleicht von blühenden Weinreben mit noch wenigem Laub und dazu Ohrgehänge. Hat diese doch sogar, und noch grösser, der andere Satyr an seinen Ziegenohren. Der Pan und die Nymphe sind im Grössenverhältniss der Hauptperson stark untergeordnet. Diese scheint in beiden Vorstellungen sinnend stille zu stehn, ernst und in sich gekehrt, des Bechers vergessen und wenig achtend der treuherzig angenäherten Bewunderer. Diese Bilder scheinen einfach: und doch, wenn man dieser eigenthümlichen Verschmelzung der Naturwahrheit und des Symbolischen, des natürlich Ammuthigen im Gesicht, Bekränzung, Haltung und des bizarr Conventionellen nachsinnen will, kann man von da aus sich bis in die Tiefen der alten Kunst versenken.

Das Farbenbild Taf. II giebt von der Manier jener Maler im Auftrag der Farben und von ihrem Colorit eine sehr gute Vorstellung [1]), indem es zugleich die Höhe bekundet zu der sich unter geschickten Händen, durch sinnreiche Combination und fortgesetzte Versuche die Kunst der mechanischen Nachbildung erhoben hat. Was würden dazu die ersten Herausgeber Herculanischer Gemälde sagen, die in ihrer Zeit etwas ausserordentliches leisteten? Es bezeichnet unsre in allen Richtungen unternehmende Zeit dass in demselben Jahre worin in Berlin die Wandgemälde so glücklich im Druck nachgebildet worden, in Rom die Nachahmung der Vasenmalerei durch den glücklichen Betrieb eines der kunstsinnigsten Deutschen Archäologen einen Fortschritt gemacht hat der noch weiter zu gehen eben so schwer machen dürfte, als es fortan seyn wird Wandgemälde noch treuer und schöner im Farbendruck zu vervielfältigen.

---

1) Gerade dieses sehr vorzügliche Bild hat Hettner in seiner Vorschule zur bildenden Kunst der Alten S. 334 hervorgehoben um seine beachtenswerthen Bemerkungen über den Grundton (τόνος) in der alten Malerei zu entwickeln.

Erziehung des Bacchus.

Taf. III.

Der Gegenstand dieses schon 1747 in Herculaneum entdeckten Gemäldes, das nach der Bemerkung der früheren Herausgeber [1]) durch die Schwäche des Pinsels verräth dass es kein Original ist, gehört unter den mythologischen zu den häufigsten und bekanntesten. Wir sehn das Bacchuskind, den Silen, seinen Pfleger und Erzieher, vereint mit den drei Nymphen denen das Kind zum Aufziehen gleich nach der Geburt von dem Götterboten überbracht wird, und ihn selbst der dieses Auftrags sich entledigt hat. Das Kind reicht nach einer grossen Traube, die ihm von der einen der Nymphen hingehalten wird (diese ist mit Blättern bekränzt und hat — schwerlich einen Kranz — nach der alten Abbildung und Erklärung eine Nebris quer umgethan), und indem Silen das Kind hebt, um die Trauben fassen zu können, wirken beide als Erzieher zusammen. Dass die Götter gleich nach der Geburt ihre Bestimmung erfüllen, ihre eigenthümliche Kraft haben und üben, ist in der Idee so richtig und einfach als es in der Fabel und im Bilde oft barock oder naiv erscheint. Pallas steigt gerüstet aus dem Haupte des Zeus und schwingt den Speer, Hermes bestiehlt der Wiege entschlüpft den Apollon selbst, dieser greift neugeboren auf dem Arme den Leto muthig gegen den Drachen, von dessen Besiegung er erwachsen den Ehrennamen des Pythischen erhält, und Artemis, die von ihm

1) Pitture d'Ercol. T. II tav. 12, Jorio Peint. ant. p. 21.

geboren war, entbindet von ihm ihre Mutter. In Folge solcher Vorstellungen ist das Bacchuskind das gierig nach der Traube greift, auf den Bacchus der Campanischen Städte, der im Allgemeinen nichts als den Wein bedeutet und darstellt, richtig berechnet und vollkommen passend zu ihm. Die Gruppe aber ist sehr geschickt und anmuthig ausgedacht und behandelt und mag einen Erfinder von Namen gehabt haben, vielleicht schon in der Blüthezeit der Malerei, als man sich auf wenige Figuren beschränkte. Auch ist in Pompeji eine andre Nachbildung davon gefunden worden, wo statt aller andern Nebenfiguren nur eine hochaufgestellte Statue (Priap nach Quaranta) beigefügt ist [2]. Die eine Nymphe aber hat hier eine ganz andre, sehr schöne Stellung und ihr erhobener rechter Arm ist es gegen das Kind; die drei Köpfe, die höher gehaltne Traube sind unter einander etwas mehr symmetrisch berechnet. Es ist nicht unwahrscheinlich dass diese meisterhafte Gruppe die übrigen Figuren in einer ganz andern Zeit zur Erweiterung der Vorstellung als Zusätze erhalten hat, da sie in manchem Betracht sich von ihr gar sehr unterscheiden, auch einen mythologischen Gedanken ausdrücken der der älteren Zeit fremd ist. So ist das zunächst folgende Bild aus Pompeji in einem Herculanischen erweitert, wiewohl diess ohne in der Bedeutung einen Zuwachs zu erhalten. Wenigstens ist es nicht die Schuld jener Gruppe wenn das Gemälde dem durch den poetischen Geist der früheren Kunst verwöhnten Sinn den Eindruck niederer Genremalerei macht, den ich vor Jahren dem Bilde schuld gegeben habe [3]. Dieser verräth sich allerdings stark in dem durch die Last des Silen ermüdeten, schlafenden, gesattelten Esel und in dem Panther der ganz ähnlich einer Katze mit dem Tamburin spielt,

---

2) Mus. Borbon. T. X tav. 28.

3) In der Erklärung des Taufgefässes von Gaeta, jetzt im Museum zu Neapel (das Bacchuskind wird seiner Pflegemutter übergeben) in der Zeitschrift für alte Kunst. S. 520.

Dinge die eben so zu einer ruhenden Bande Apulischer Kesselflicker als hierher passen würden. Dass die Nymphe die edlere Stellung mit der künstlich ungezwungnen die wir hier gemalt sehn, vertauscht hat, hängt mit dieser Art von Laune zusammen. Die beiden andern Nymphen, die etwas gesucht hinter der alten Pinie hervor und zwischen ihren Aesten durchblickend, der einen die gewöhnlicher ist, zur Gesellschaft gegeben sind, haben für sich keine Bedeutung und gaben, wenn sie nicht schöner waren als sie in den Abbildungen erscheinen, auch der Wand nicht viel Schmuck mehr; sie sind des Mercurs auf der andern Seite wegen zugesetzt. In Zahl und Namen der Nymphen wechselt und spielt die Sage nach Zeiten und Orten mannigfaltig, doch ist die Dreizahl nächst der Einheit die am meisten vorkommende Zahl. Dem Mercur dagegen ist in der Laute ein bedeutsames Attribut gegeben. Wenn das Lautenspiel auch sonst nicht seine Sache ist, da diess Apollon ihm abgenommen hat, so war er doch der Erfinder der Laute, was allein gemeint ist wenn er sie oder die Schildkröte zuweilen als Attribut hat, und sie zu spielen konnte ihm daher, wenn die Umstände darauf führten, wohl füglich einmal übertragen werden [4]. So scheint es hier der Fall zu seyn. Doch sehn wir ihn auch tanzenden Panen vorspielen auf einer Vase in der Élite céramographique T. III pl. 9 und in den Mon. d. instituto archeol. T. IV tav. 34, wo er auch Taf. 33 mit Caduceus und Laute durch den Raum schwebt, auf dem Boden einer Kylix. Mercur, der sonst wo er den kleinen Bacchus trägt, den Caduceus bei sich hat, erscheint nicht bloss als dessen Ueberbringer, so wie andrer göttlicher Kinder, auf welche diess vom Bacchus übergetragen worden

---

4) In den Gemälden der Villa Negroni ist Mercur mit Laute und Plektrum, so wie hier gefunden worden. Im Palast der Villa Borghese ist eine sitzende Statue des Mercur mit der Laute, „eine bis jetzt unter den Marmorn einzige Darstellung und von guter Sculptur“. Indicazione p. 24 ottava camera n. 3.

ist, sondern nicht selten auch als Kinderwärter (παιδοκόρος, gerulus) des Bacchus [5]). Die Laute ist dem Pompejischen Bacchus angenehm, wie das zunächst folgende Bild zeigt: und es stimmt ja der Wein zum Gesang. So ist also hier Mercur der von einem weiten Weg, es mögen unter den Nymphen nun die Nysäischen, die Kadmeischen oder welche immerhin gemeint seyn, ausruht, zugleich dazu benutzt, indem man ihm ein ihm nicht selten, zwar in andrer Beziehung gegebenes Attribut beilegte, dem neugebornen Gott, so wie er die Traube als seinen Beruf fühlt, zugleich auch die Musik als zu ihr gehörig empfinden zu lassen. Zweierlei Regungen zugleich waren in dem Kinde selbst nicht auszudrücken, es hätte zweimal müssen dargestellt werden. Der Maler aber hat recht wohl verstanden die beiden Eindrücke, wenn auch nicht als durchaus, aber doch als fast gleichzeitig darzustellen. Denn was will der Pan (nicht Satyr, wie die Neapolitanischen Erklärer ihn nennen) damit dass er die Hand nach dem Kind ausstreckt und dabei lächelt? Man sehe ihn recht an: auch Erwartung drückt sein Gesicht aus. Er erwartet dass diese Klänge, da Mercur nur so eben die Seiten berührt, dem Bacchuskind sogleich gefallen werden, und darum legt er die andre Hand an die geflügelten Sandalen des Mercur, will sie ihm abnehmen [6]), damit er verweile und dem neuen Gott etwas vorspiele. Denn Mercur, im Allgemeinen, lässt sich wohl nieder, aber nur zu kurzer Ruhe; nur seine weiten Reisen sollen durch das Sitzen angedeutet nicht sein Charakter als Bote und Besteller dadurch eingeschränkt werden. Was man sagt, Mercur nahm Theil an der Erziehung des Bacchus, ist anderweit nicht begründet als bloss in dieser Combination eines Malers. Wenn man diesen einfachen und sinnreich erfundnen Zu-

---

5) S. die in der angeführten Abhandlung S. 516 erwähnten Monumente.

6) Auf einem geschnittnen Stein bei Beger und Montfaucon I, 1 tab. 5 löst Amor dem Mercur die Talarien.

sammenhang gefasst hat, so wird man sich dann an den Thieren, die dem Bilde gleichsam wie ein Sockel beigefügt sind, weniger stossen. Der Hang des Malers zum Alltäglichsten und Modernsten verräth sich übrigens am meisten durch den Sattel des Esels, ganz die noch jetzt übliche bardella, und durch die Tonne worauf an der grossen Säule Mercurius sitzt [7]). Der Schmuck um den Hals des Esels sieht nicht einmal einem Epheukranz gleich.

Den Abstand der Zeiten kann man an der Behandlung dieses Gegenstandes leicht und merklich genug wahrnehmen. Könnte auch die Hauptgruppe unsers Gemäldes ihren wesentlichen Motiven nach alt, vielleicht bis zur Zeit des Apelles hinauf seyn, so geht ihr doch in grosser Ferne der Zeit und noch mehr der Kunstentwicklung ein in seiner Art schönes Vasengemälde voraus, welches mit ihr zu vergleichen besonders der Mühe Werth ist. Es ist eine dem Herzog von Luynes gehörige Vase aus Agrigent, wo, den beigeschriebenen Namen nach, Zeus selbst den epheubekränzten Sohn, der einen Zweig voll Trauben in seiner Hand hält, einer auf einem Stuhle sitzenden Nymphe übergiebt, hinter der eine andre steht, zwei Hyaden, wie der Name richtig gelesen zu seyn scheint [8]). Die letztere ist mit Epheu bekränzt und hält den Thyrsus, so dass die Nebris der Nymphe auf dem Wandgemälde nicht befremden darf. Auf einer bekannten Vase haben beide Nymphen, zwischen denen Hermes mit dem Kind auf dem Schoose sitzt, Thyrse, und die eine wird Mainas genannt (der andre Name ist unverständlich [9]). Die Wassernymphen werden

---

7) Ueber beide in den alten Denkmälern nicht eben so alltäglichen Dinge sind die Academici Ercolanesi zu befragen Not. 12. 13. und 19.

8) Nouvelles Annales de l'instit. archéologique T. 1 pl. 9, mit Erklärung von de Witte, Vases Luynes pl. 28. Die Inschrift bestreitet R. Rochette Peintures de Pompéi p. 79 (1845.)

9) Millin Gal. Mythol. L. VII, 228. Von neuem edirt Cabinet Pourtalès pl. 327. (Ant. Pourtalès n. 146.)

im Dienst ihres Zöglings Mänaden, wie in ihm auch Silen seine Natur verändert. Auf dem Boden einer Kylix von Phrynos, die auf dem äusseren Rand andre Vorstellungen hat, übergiebt Hermes das Kind, das auch mit Epheu geschmückt ist und eine Traube hält, der Amme, die mit Weinlaub gekränzt ist, über der langen Tunica eine Nebris trägt und eine Fackel in der Linken hält [10]). Eben so steif oder gerade wie auf der genannten Vase von Agrigent stehn auf einem andern ähnlich geformten Henkelgefäss eben dort her in S. Martino bei Palermo Hermes und Ariagne, welcher das Kind von Hermes gebracht wird, einander gegenüber [11]). Dem Silen trägt es dieser zu auf einer Attischen Vase [12]). Silen sitzt auf einem Felsen, auf den Thyrsus gestützt, mit plattnasigem Bocksgesicht, vorragendem Mund und zottigem weissem Ziegenhaar und Ziegenbart, dabei mit grossem Schweif, nach Attischer Weise, hinter ihm steht Nysa, mit Kantharos und Prochoë in beiden Händen in langem Gewand, darüber eine Nebris auf der Schulter. Hier sieht man ländliche Einfalt, so wie in der zuerst genannten Vase Würde und Vornehmheit, mit dem Alterthümlichen gepaart. Die Uebergabe des Kindes an den Silen kommt auch auf einer Volcenter Vase vor [13]).

Im Relief besitzen wir ein Muster rein Griechischer edler und noch von dem Charakter des religiösen Gegenstandes beherrschter Darstellung der Erziehung des Bac-

---

10) de Witte Cabinet Durand p. 11 n. 21.

11) Mon. d. Inst. archeol. Vol. V tav. 17. Annali T. VII p. 82.

12) v. Steckelbergs Gräber von Athen Taf. 21.

13) E. Braun im Bullettino d. J. archeol. 1835 p. 124. Auf einer andern im Museo Gregor. T. II tav. 26 übergiebt Hermes das Kind dem Silen der von zwei Nymphen umgeben ist (Rv. drei Musen, die eine mit einer Laute). Die Geburt des Bacchus und Silen und Satyrn die ihn empfangen, soll an einer 1810 bei Athen von den Herren Marmondel und Ley gefundnen Vase vorgestellt seyn.

chuskinds in dem unschätzbaren Krater von Gaeta, jetzt in Neapel [14]).

---

14) Schon bei Spon und Montfaucon Zeitschr. f. alte Kunst Taf. V, 3. Mus. Borbon. T. I tav. 49. Gargiulo Raccolta tav. 29 s. Ein Bruchstück aus einer Wiederholung oder Nachbildung ist in Berlin. Gerhard Berlins Ant. Bildw. Th. I S. 78 N. 114 b. Ein andres Fragment, Hermes das Kind den Nymphen übergebend, ist im Museum Chiaramonti. Beschreib. Roms, Vatican S. 52 N. 181. Er empfängt es wie es aus dem Schenkel des Zeus hervorspringt. Mus. Pioclem. T. IV tav. 19.

Bacchus und Silen.

Taf. IV. V.

Dieses ausgezeichnete Gemälde befindet sich in Pompeji in einem Gemach in dem hinteren Theil eines Tempels, der ohne hinreichenden Grund der Venns zugetheilt wird [1]). Derselbe Gegenstand kommt auch in einem Gemälde von Herculaneum vor, nur erweitert durch zwei Nebenfiguren, eine Nymphe, die auf der linken Seite des Bacchus neben und hinter ihm steht, und einen Satyr, der auf der andern Seite sich hinter dem Bacchus hervorbeugt, dem lautspielenden Silen gegenüber, der hier in weit kleinerer Gestalt ist, so dass der Gott den Ellbogen auf seinem Kopf aufstützen könnte [2]). Wein giesst Bacchus auch hier aus, nur nicht aus einer Trinkkanne, sondern aus einem Trinkhorn, und der Panther, dem der Wein hier auf die herausgestreckte Zunge fällt, scheint ihn dort vom Boden aufzulecken. Auch in der Stellung und Gewandung des Gottes ist einige Verschiedenheit. Der einfacheren Composition gebührt vor der künstlicheren der Vorzug; sie ist edler und in sich vollendeter. Die schöne pyramidalische Gruppe gestaltet sich wie von selbst mittelst des angemessensten Grössenverhältnisses der beiden Personen und mittelst des zum Ausgiessen ausgestreckten Armes des Bacchus, des zum Lautschlagen vorgebeugten des Silenus, nebst dem Beiwerk unten auf beiden Seiten.

1) Mus. Borbon. Taf. II tav. 35.
2) Das. T. XI, tav. 22.

Die Vorstellung des Bacchus gehört zu den würdigeren. Wie er selbst als Sänger (Melpomenos) in Attika vorkommt [3]), so lauscht er hier dem Lautenspiel seines Silen. Dieser sein Erzieher, voll Weisheit und Seherkraft, ist ihm für immer zur Seite geblieben, aus seinem Hofmeister zum Obersthofmeister geworden. Er ist in jedem bedeutenden Augenblicke neben ihm: so wenn Bacchus die schlafende Ariadne findet [4]): zur Ergötzung des vereinigten Paares leitet er das Kampfspiel [5]). Während aber die meisten Darstellungen, in Wandgemälden und Basreliefen, ins Lockere und Lustige ausschweifend, den Silen auch in den Schwelgereien dieser Hofhaltung voranstellen, durch Trauben in der Hand, Trinkgefässe oder Weinschlauch, den stützenden Satyr oder den tragenden Esel auszeichnen, sieht man ihn nicht allzu häufig musicirend gebildet, was mit seiner Pädagogenwürde mehr in Uebereinstimmung ist. Hier und da hat er Doppelpfeifen ohne sich dadurch über den blossen Zecher zu erheben [6]). Doch kommt er auf Volcentervasen mehrmals, wie freilichauch alte Satyrn, die unbekannt oder auch benannt sind, als Kitharöde vor [7]), oder er lässt sich zum Trinken von einer Mänade vorspielen [8]), auf geschnittnen Steinen wohl auch von Eroten. Zunächst sind zwei Basreliefe zu vergleichen, in denen Silen inmitten des Bacchischen Thiasos, der hier im Komos aufzieht, dort sich zur

---

3) Pausan. I, 2, 4. 31, 3.

4) Pitt d'Ercol. II, 16.

5) Das. T. II tav. 13 und an den berühmten Bacchischen Sarkophagen Casali und zu Bolsena. F. G. Welcker Zeitschr. für alte Kunst S. 474 ff. Auf einer Mosaik aus Ostia schauen Dionysos und Ariadne mit Gefolge Askolien zu, Bullett. del instituto archeol. 1830 p. 132.

6) So an der Vase des Epiktetos bei de Witte, Cabinet Etrusque 1837 n. 53. Sehr untergeordnet als Pfeifer ist auch der Silen bei den Dianennymphen in Zoegas Bassiril. tav. 102.

7) Gerhard Rapporto Volcente not. 180. 294.

8) de Witte Cabinet Durand n. 135.

Ruhe gelagert hat, die Laute schlägt [9]. Doch ist in diesen Reliefen mehr Taumel und Wildheit im Ganzen, während über dem Gemälde Ruhe und Feierlichkeit schwebt. Der Korb voll Trauben und Granaten der unten steht, der Krater auf dem Pfeiler, die Andeutung des Weinbergs darüber, der alte astige Weinbaum, eher als Weinstock auf der andern Seite, der verschwenderisch getränkte Panther, alles umher deutet auf die Fülle der Gaben die von diesem Gott ausgehn, während er selbst sich erfreut der Musik seines Silen aufmerksam zuzuhören: denn die Nebenbeschäftigung mit dem Panther soll keineswegs eine vornehme Zerstreutheit ausdrücken. Das Gesicht des jungen Gottes fällt besonders ins Mädchenhafte, obwohl dieses runde Gesicht, runde Wangen, rundes Kinn, dieser kleine Mund, die vollen Lippen, das feurige Auge das allgemeine Jugendideal der Pompejischen Maler ausmachen. Im Silen ist mit seiner charakteristischen Stumpfnase und Kahlköpfigkeit der Virtuosencharakter geschickt verschmolzen, Ernst und Vertiefung in den gespannten Stirnmuskeln, ein gewisser unmuthiger Stolz in den Lippen. Das Ohr ist natürlich wie an den Silenen nicht selten [10]. Mit der linken Hand greift er von hinten in die Saiten seiner Laute, während er in der Rechten das Plektron hält [11]. Es ist nicht zu verwundern oder zu tadeln dass in unserer Abbildung die linke Hand nicht erscheint: da es bei diesen Zeichnungen auf das künstlerisch Wesentliche, Schönheit der Formen, des Ausdrucks, der Composition vor allem abgesehn war, so dürften kleine Nebendinge etwas zurücktreten, und wer die Bilder selbst gesehn hat weiss wie schwer auf diesen manche solcher Nebendinge zu erkennen und zu unterscheiden

---

9) Mus. Pioclem. T. IV tav. 20 (Millin Gal. mythol. n. 267) Zoega Bassiril. tav. 72.

10) Gerhard in der Beschr. Roms II, 2 S. 193,

11) S. über diese Art die Laute zu spielen Heft I Taf. 2 die 1. Anm.

sind. Ein andrer Silen zur Vergleichung, einzeln stehend, bloss mit dem Thyrsus, ist in den Pitture d'Ercolano abgebildet [12]. Das Gewand des Bacchus ist roth, das des Silen violett; das Haar des Bacchus blond, die Kothurnen gelb. Im Nackten contrastirt das zarte Colorit müssiger, weichlicher Jugend mit dem welches Alter und ein vielversuchtes Leben geben.

---

12) T. III tav. 30.

Bacchus und ein trunkner Satyr.

Taf. VI.

Das betrunkne Geschöpf auf welches Bacchus seinen Fuss setzt, nennen wir nicht Pan, sondern nach dem Gesicht und den Hörnern Satyr, da wir oben schon ein Beispiel der Vermischung des Satyr und Pan oder des ziegenbeinigen Satyrs fanden [1]). Das plumpe Ungeheuer ist zu Boden auf den Rücken getaumelt, der Gott setzt ihm verächtlich oder wie um sich an seiner Trunkenheit zu ergötzen den rechten Fuss auf den Leib, giesst ihm aber zugleich, da der Satyr ihm seinen Becher (Kylix) entgegen hält, Wein zu. Der Trunkne kann, obgleich er sich mit dem andern Arm fest aufstützt, wie um sich zu erheben, den Becher nicht gerade halten, und so fliesst ihm der Wein aus dem Trinkhorn des Bacchus meistentheils auf die Brust. Dass der Satyr weder durch den Fall noch durch den Fusstritt des Gottes, dem er in den Weg gekommen ist, sich von seinem einzigen Gedanken und Verlangen, Wein, im Mindesten abbringen lässt, darin liegt der Witz des Bildes. Es stellt den Bacchus nicht, weder als den Weingeber dar, wie wenn er eine Traube auspresst oder sie so hält dass ein Hündchen danach aufspringt [2]), noch als muthwilligen Gebieter, der seinem Gefolge schlecht mitspielt; sondern einzig die bis zur Thierheit sinkende Trunkliebe und Trunkenheit, die denn freilich an der halbthierischen Person der Fabel weniger ins Widerwärtige fällt

---

1) Heft II Taf. VI b. Tölken nennt in der kön. Berlin. Gemmensammlung S. 158 N. 658—660. 664 ziegenfüssige Satyrn.

2) Mus. Borbon. T. III tav. 50 T. VIII tav. 51.

als an einer natürlichen. Nicht umsonst, sondern ganz absichtlich scheint daher der Maler hier die gewöhnliche Gestalt des Satyr mit dieser spätern und Italischen phantastischen vertauscht zu haben. Der heitre, jetzt steinalte Canonicus Jorio, der sonst die Gemälde der Vasen und die Pompejischen in congenialem Geiste gar wohl zu fassen versteht, irrt sich offenbar über die Bedeutung des vorliegenden, indem er mit den Akademikern annimmt dass Bacchus dem Satyr das Uebermass im Trinken des Weins vorwerfe, der mit Mässigung genossen dem Menschen zur Stärkung gereiche, und jetzt ihn im Gegentheil in diese Erniedrigung durch den Missbrauch versetzt habe: wonach ihm dann das Gemälde, durch die Erhabenheit seiner Allegorie, eines der interessantesten des Alterthums zu seyn scheint [3]. Ein Blick auf die dem Satyr noch Wein zugiessende rechte Hand hätte ihn den Gesichtsausdruck des lächelnden Bacchus anders aufzufassen gelehrt.

Diess Gemälde, das in Herculaneum gefunden wurde, war bereits zweimal bekannt gemacht [4]. Bacchus ist nicht mit Epheu, wie der vorhergehende, sondern, um die Zeit des Festes anzudeuten, mit Weinlaub und Trauben und mit Blumen um das Diadem bekränzt; eine Nebris fällt von der rechten Schulter über die Brust; die Stiefeln sind aus Wildhaut und wo sie sich auf dem Schienbein umlegen, ist der Kopf des Thiers sichtbar. Der faltenreiche Mantel fällt hinten herab und bedeckt den linken Arm, das Trinkhorn hat drei Spitzen, vielleicht bestimmt um es angefüllt auf den Boden oder wenn auf Tischen, vielleicht in auf diese Spitzen eingerichteten Löchern einsetzen zu können [5]. So

---

3) Description de quelques peintures antiques, qui existent au Cabinet du R. Musée-Bourbon à Portici Naples 1825 p. 22. Nichts gesagt ist freilich mit einem blossen artistico concetto, wenn man diess der Allegorie oder verborgnen Weisheit entgegenstellt.

4) Pitt. d'Ercol. T. III tav. 37. Museo Borbon. T. X tav. 52.

5) Ambrosius de jej. c. 13 Cernas poculorum diversorum ordines — vasa exposita aurea et argentea, cornu in medio vino plenum.

laufen die Amphoren worin der Wein aufbewahrt wurde, in eine Spitze aus. Das Priapsbild unter einem Baum zur Seite, welches Garten oder freie Landschaft anzeigt, hält in der Rechten, wie es scheint, gespaltnes Rohr, und auch in der linken Hand scheint es irgend etwas gehabt zu haben. Auf dem Kopf sind zwei Stangen befestigt wovon die eine sehr hoch ist, Rohrstengel zum Verscheuchen der Vögel, wie die Erklärer treffend aus dem Horaz nachweisen [6]. Demnach sind auch die zwei langen an dem Priap auf Taf. 5 des vorhergehenden Hefts angelehnten Rohre zu gleichem Gebrauch bestimmt und bereitgelegt. Der Grund des Gemäldes ist bleifarbig und erfüllt von drei grossen mit Weinreben überhängten, ziemlich in Entfernung gehaltnen Bäumen.

---

6) Serm. I, 8. 3.
Deus inde ego furum aviumque
Maxima formido; nam fures dextra coercet
Obscaenoque ruber porrectus ab inguine palus,
Ast importunas volucres in vertice arundo
Terret fixa vetatque novis considere in hortis.

Bacchus.

Taf. VII.

Ein schönes Seitenstück zu dem Bacchus des vorhergehenden Hefts (Taf. 1), wovon der gegenwärtige sich vornehmlich durch eine kräftigere Haltung, auch etwas kräftigeren Körperbau und Wuchs, so weit das Kräftige mit Bacchus verträglich ist, unterscheidet. Im Ganzen hat man in diesen und den edleren Göttergestalten der Wandgemälde überhaupt ungefähr die Erscheinung einer Umwandlung welche in neuerer Zeit die Personen der heiligen Geschichte, besonders unter der Hand einiger Schüler des Rafael und späterer Maler erfahren haben. Im Glanze der natürlichen Schönheit und Anmuth geht der alte Typus mehr und mehr unter, die alte Bedeutung verschwindet und eine neue, die nur im rein Natürlichen wurzelt und nur dem Kunstsinn verständlich ist, nimmt ihre Stelle ein. Glücklich auch so dass die von früh an geheiligten Idealpersonen eine stehende und beliebte Aufgabe für die Kunst bleiben, so dass die neue aus ihnen entwickelte Art von Bildung in sich zu einer besondern Vollkommenheit getrieben und darin erhalten wird. Von nicht wenigen Göttern finden wir unter den Gemälden von Pompeji Bilder im Geist und Charakter dieser Bacchusfiguren, während freilich eine viel grössere Anzahl die Götter wie die Heroen, nicht bloss durch die Schwäche der Künstler, sondern auch durch Schuld des Princips ins Niedrige und Gemeine herabzieht. Uebrigens halten Figuren wie dieser Bacchus offenbar das Vorbild der Sculptur fest: wogegen eine andre Klasse von Gemälden

zu unterscheiden ist die nicht bloss die Götter, sondern sogar ihre Statuen absichtlich in pittoresker Manier umgestalten. Den Bacchus finden wir auch sitzend[1]) und als Statue in lamgem Gewand[2]).

---

1) Pitt. d'Ercol. T. II tav. 22. T. VII tav. 25, und als Gegenstück der Ceres Mus. Borbon. T. VI tav. 53. 54.

2) Pitt. d'Ercol. T. II tav. 18.

Pan und Ziege im Stosskampf.

Taf. VIII.

Die Gestalt des Pan konnte nicht besser lächerlich gemacht werden als durch den Kampf worin er sich mit einer Ziege einlässt. Der Anlass dazu mochte gegeben seyn in dem bedeutsamen Zweikampfe zwischen Pan und Eros, der dem Bacchus zum Schauspiel dient [1]). Mit welchem Humor der alte Maler diess Bockstossen behandelt hat, wird man am besten inne wenn man die Gesichter der beiden Pane und wenn man den Contrast zwischen dem gelassen, langsam angehenden und den aus Leibeskräften anrennenden Pan und den genau entsprechenden Unterschied in den Thieren ins Auge fasst. Es ist daher auch klar dass mit der einen heftigeren Gruppe, die verschiedentlich allein edirt worden ist [2]), das Gemälde nicht einmal zur Hälfte gegeben, viel weniger das Ganze ersetzt ist. Diess, da das Gemälde aus Herculaneum herrührt, ist in den Pitture d'Ercolano gestochen [3]). Das Thier im hitzigeren Streit ist weiss, der zahmere dunkel.

1) S. IV Not. 5.

2) Mus. Borbon. T. XIII tav. 7. Zahns Ornam. Taf. 54.

3) T. II tav. 42, auch in Gargiulo's Sammlung tav. 145 oder Vol. II. tav. 91 und in Wieselers Denkmälern II Taf. 45, 552.

Zweite Reihe.

Erstes Heft.

Das schreibende Mädchen.

Taf. I.

Was das junge Mädchen das wir im Schreiben nachsinnend einhalten sehn, in ihre Wachstafeln einzutragen denke, Verse oder etwa einen Liebesbrief, lässt sich ziemlich bestimmt beurtheilen. Das Rund nemlich mit diesem Brustbild ist Seitenstück von einem andern, womit es in Civitá d. i. Pompeji im Jahr 1760 gefunden wurde [1]; in diesem andern Rund ist ein Jüngling, der eine Rolle hält und mit Epheu bekränzt ist, und beides in Gemeinschaft zeigt einen Dichter an. Kalliope selbst kommt in einem andern Gemälde vor mit Epheu bekränzt und eine Rolle mit beiden Händen haltend [2], wie jener junge Mann; Epheu ist auch aus Ovid als Schmuck dichterischer Stirnen bekannt [3],

1) Pitture d'Ercol. T. III tav. 45., 1 Palm $1\frac{1}{2}$ Z. hoch. Mus. Borb. T. XIV tav. 31.

2) Das. T. II tav. 9.

3) Artis am. III, 411:

Nunc ederae sine honore jacent, operataque doctis
cura vigil Musis nomen inertis habet.

Trist. I, 7, 1:

Si quis habes nostris similes in imagine vultus;
deme meis hederas, Bacchica serta comis.
Ista decent laetos felicia signa poetas.

und ein Buch ist dem Homer gegeben auf Münzen von Chios, dem Stesichoros auf einer von Himera und andern Dichtern: Pindar hatte es in einer Erzstatue zu Athen. Mit dem nachdenkenden Gesichte des Dichters in dem einen Runde stimmt der Ausdruck des lebhaft und geistreich blickenden Mädchens in dem andern hinlänglich überein um es ebenfalls für eine junge Dichterin zu nehmen, die wir in jenen musikliebenden Städten bis in ihre spätere Zeiten herab keineswegs als eine Seltenheit vorauszusetzen haben. Die junge Schreiberin ist eine Person aus dem Leben der gebildeteren Häuser genommen, nicht anders wie die lorberbekränzte Lautenspielerin und der dazu gehörige lesende junge Mann in einem andern Gemälde aus einem Haus am Eingang in die Stadt Pompeji [4]). Dass man den vorübereilenden Fremden das Bild einer jungen Pompejerin, deren Schönheit durch Lebhaftigkeit des Geistes und Uebung eines Talents geschmückt und gehoben ist, Sappho genannt hat, ist verzeihlich: lächerlich nimmt es sich aus wenn man es als Erklärung gedruckt ausgesprochen sieht, wie von weiland dem Herrn von Murr in Nürnberg: die Sappho wurde als Psaltria oder wenn ohne Laute, doch in reiferem Alter vorgestellt, als die berühmte Lesbierin, nicht als eine Anfängerin. Das Netz, welches goldfarbig die blonden Haare umschliesst, war nicht anders auch im Lateinischen genannt [5]). Schreibwerkzeuge findet man zahlreich zusammengestellt auf einer Tafel des Museo Borbonico [6]).

---

4) Pitt. d'Ercol. T. VII tav. 54. 55. Aus einem andern Haus in Pompeji ein mit Weinlaub geschmückter junger Mann, der sitzend aus einer aufgezogenen Rolle liest, das. Taf. 58. Frauen mit aufgeschlagnen Rollen das. Taf. 57. 85.

5) Juven. II, 96:
reticulumque comis auratum ingentibus implet.
Varr. L. L. V, 130 rete. Dasselbe ist *κεκρύφαλος*, daher *κεκρυφαλόπλοκος*. Periz. ad Ael. VII, 9.

6) T. I tav. 12 und in W. Gells Pompejana T. II p. 187 cf. 180.

Ein zweites.

Taf. II.

Ganz dieselbe Figur und Stellung eines im Schreiben sich besinnenden Mädchens wiederholt sich in einem in Portici gefundnen Gemälde [1]. Aber ausser gleichgültigen kleinen Verschiedenheiten, als dass die Schreibtafel hier einfach, dort vierblättrig, hier offen, dert geschlossen ist, dass die Ohrringe dort grosse Goldringe sind, hier kleiner und mit einer Perle behängt, das Haar dort von einem Netz umfangen, hier unbedeckt ist, sehn wir die Schreiberin hier von einer vertraulichen Dienerin, mit einem gelben Tuch um den Kopf begleitet, die hinter ihr stehend neugierig und theilnehmend in die Tafel schielt, die sie zu überbringen haben wird: und dazu ist der Gesichtsausdruck der Schreibenden bestimmt verschieden, weniger frei und lebhaft als in sich befangen, wie wenn mehr ihr Herz als ihr Geist beschäftigt wäre. Mit Recht hat man daher an Byblis erinnert, wie sie bei Ovid eine Liebeserklärung schreibt, wenn gleich sie eine von ungewöhnlicher Art [2], und an die Chrysis bei Petronius, Nape und andre Zofen verliebter Mädchen bei Ovid. Wir haben demnach hier ein neues Beispiel des in der alten Kunst nicht seltnen Gebrauchs eine vorzüglich gelungne und beliebte Figur zwiefach in verschiedner Bedeutung anzuwenden [3]. Die Zusammenstellung beider Schreiberinnen,

---

1) Pitt. d'Ercol. T. III tav. 46. Höhe 1 P. 2 Z. Breite 1 P. 5 Z.

2) Metam. IX, 521.

Dextra tenet ferrum, vacuam tenet altera ceram,
incipit et dubitat, scribit damnatque tabellas.

3) S. meine A. Denkm. I S. 246 Not. 28.

der dichtenden und der verliebten, kann nur erfreulich seyn, während es zu nichts nutzt, sondern nur seltsam ist dass im Museo Borbonico statt der ersten ihr Gegenstück der Dichter mit der andern auf derselben Platte vereinigt ist [4]).

Wachstafeln (tabellae) wurden bekanntlich, mit einem Faden umschlungen und darüber mit dem Ring gesiegelt, auch als Briefe verschickt und kommen namentlich als Liebesbriefe häufig vor [5]).

---

4) T. VI tav. 35.

5) Plaut. Bacchid. IV, 4, 63. Ovid. Amor. III, 14, 31. Martial. XIV, 6. Petron. 129 codicilosque mihi dominae suae reddit: auch pugillares genannt, gewöhnlich tabellae, ceratae tabellae, duplices, triplices, von verschiedenen Holzarten, auch von Elfenbein. Ein *δίπτυχον δελτίον* bei Herod. VII, 239, in Athen *γραμματεῖον δίθυρον, τρίπτυχον, πολύπτυχον,* Poll. IV, 18. Salmas. ad Spartian. p. 16. Juret. ad Symm. p. 47.

Brustbilder eines Satyrs und zwei weibliche.

Taf. III.

Das Rund mit dem jungen Satyr gehört zu drei andern die in demselben Zimmer in Portici gefunden wurden und zusammen in den Pitture d'Ercolano gestochen sind [1]), wo man aber die Ziegenohren des Satyrs übersehn oder absichtlich weggelassen hat. Alle vier Personen verrichten ein Bacchisches Opfer und befinden sich in einem waldigen Revier, das durch Laubwerk im Hintergrund angedeutet ist; und es sind zwei Figuren männlich, zwei weiblich, ausser dem Satyr ein mit Weinlaub gleich diesem bekränzten Silen oder silenartiger Alter der einen Kantharos hält, zunächst um zu libiren, wie man aus den drei andern Personen schliessen muss. Denn von den zwei weiblichen hält die eine, die weiter unten Taf. VI abgebildet ist, eine Opferschaale, die andre schlägt zum Opfer das Tympanon und auch der schöne Satyrjüngling hält seine Schaale nur um Wein oder Milch daraus auf den Altar auszugiessen [2]). Diesen muss man vergleichen mit dem im zweiten Heft der früheren Reihe Taf. VI abgebildeten, da er ganz so aussieht als wenn er derselbe wäre, nur älter geworden: die Hörner sind ihm erst spät herausgewachsen. Dagegen ist der im dritten Heft Taf. II zwar auch älter, aber von einem andern Schlag und ganz eigenthümlich.

---

1) T. IV tav. 15.

2) T. Valgius bei Philargyr. ad Virgil. Georg. III, 177:
Sed nos ante casam tepidi mulgaria lactis
et sinum vini cessamus ponere Baccho.

Die beiden weiblichen Köpfe unter dem Satyr sind nicht Porträte und welche Idealpersonen in dem grösseren, voll Hoheit und Freundlichkeit zugleich, ausgedrückt sey, würde sich vermuthlich angeben lassen wenn man die Figur ganz und in der Verbindung, in der sie gemalt war, vor sich sähe. Auffallend ist der Schmuck von feinen, zarten Blättern der über ihr Haar fast wie Federn ausgebreitet liegt. Andre eben so unkenntliche feine Pflanzen sind aufwärts stehend einer Urania zum Haarschmuck launenhaft gegeben [3]. Mit der Schilfbekränzung der Hierodulen der Aphrodite hat dieser Schmuck nicht die geringste Verwandtschaft.

---

3) Pitt. d'Ercol. T. VII tav. 2.

Zwei Frauen im Gespräch.

Taf. IV.

Auf den ersten Blick mag es scheinen dass dieses aus Pompeji herstammende und früher schon bekanntgemachte Gemälde [1]) uns nur in das Wohnzimmer einer reichen oder vornehmeren Frau, in Gesellschaft einer Hausgenossin oder eines Besuchs, einen Blick thun lassen, ohne dass eine besondre Bedeutung in die Scene gelegt wäre. Beide Frauen sind weiss gekleidet, auch ihre Schuhe weiss, auch die Haube der stehenden, die den Ellbogen auf einen Pfeiler stützt, worauf gelbe Tücher und Bänder liegen. Die andre sitzt auf einem grün gedeckten Bett, aus dem sie sich eben erhoben zu haben scheint; sie stützt sich mit der rechten Hand, über der sie ein goldnes Armband trägt, auf das Bett und hält in der vom leichten Nachtkleid bedeckten linken ein Salbgefäss, 'das in der alten Abbildung vollkommen deutlich ist. Sie scheint die Frau, die andre ihre Kammerfrau zu seyn, womit auch der Unterschied des Gesichts und des Kopfschmucks von beiden übereinstimmt. Dass die Dienerin angelegentlich oder mit Nachdruck spreche, ihre Gebieterin überlege, ist klar; dass aber der Letztern unangenehm sey was sie hört, da sie den Kopf abwendet, ist nicht sicher da dass Abwenden auch Laune und Vornehmigkeit anzeigen kann. Man hat an Phädra und ihre Amme gedacht, durchaus irrig: es fehlt nicht bloss was diese bezeichnen könnte, sondern Manches was da ist widerspricht ihr auch. Wichtig scheint der Gegenstand der

1) Pitt. d'Ercol. T. II tav. 52.

Unterhaltung; aber genug wenn er es für die Dame war: und da an ein Liebesverhältniss zu denken gar kein Anlass ist, Luxus aber und eine Frühstunde vor dem Anzug deutlich ausgedrückt ist, so könnte eben über den Anzug die Verhandlung seyn, den die kluge Kammerfrau eben so wichtig nähme als er der schönen Frau wirklich war. Vornehme Frauen in vollem Anzug auf gepolsterten Sesseln sitzend, einen Fächer oder ein silbernes Gefäss in der Hand, kommen vor als selbständige Bilder [2]). Aber näher geht uns hier an ein schönes junges Mädchen, auch aus der reichsten und sogenannt gebildetsten Klasse, auch aus Pompeji die in den Pitture d'Ercolano der auf dem Bett sitzenden Frau unmittelbar vorhergeht und an die Spitze der neuen von Herrn Ternite gezeichneten Sammlung gestellt, aber von dem verewigten K. O. Müller, der die Erklärungen zu dem ersten Heft geschrieben hat, durch offenbaren Irrthum als Muse gedeutet worden ist. Sehr richtig schloss der alte Erklärer aus den blossen Füssen der Schönen, die sie auf ein grosses Kissen setzt, dass sie eben aufgestanden sey, was auch Hr. Finati bei erneuerter Herausgabe des Bildes befolgte. Nur unterliess dieser anzuführen dass in einem andern, erst 1829 im sogenannten Hause des Meleager gefundnen, in demselben Bande des Museo Borbonico gestochenen und hier auch von Müller übersebenen Bilde zu der schönen Träumerin Amor gesellt ist, der ihr ein Schmuckkästchen bringt [3]). Die Satire ist fein genug. Dass das Mädchen in Nachdenken nur über den Anzug oder gar über die Erfindung einer neuen Mode so tief versunken sey, ist freilich nicht zu glauben. Anders wird die Sache wenn Liebe sich mit Eitelkeit mischt, und was sagt anders das Geschenk oder die Dienstreichung des Amor

---

2) Pitt. d'Ercol. T. IV tav. 20.

3) Die Schöne allein Mus. Borbon. T. IX tav. 18, das vollständige Gemählde tav. 3, diess auch in Zahns Ornamenten Neue Folge Taf. 62.

als dass der feinste Schmuck ihr ein Herz zu gewinnen helfen wird? Uebrigens gesellt Hr. Finati nicht übel der isolirten Figur, die erst durch das Schmuckkästchen recht verständlich wird, eine andre Schöne zu die das Bett eben verlassen hat und mit ihrem Anzug noch hinter der andern zurück ist; denn fast ganz entkleidet sitzt sie, den Spiegel in der einen Hand, noch beschäftigt ihr Haar in Ordnung zu bringen.

In diesen Morgenscenen so wie in den Schreiberinnen der beiden ersten Tafeln haben wir Beispiele von einem Zweige der Genremalerei der unter den alten Wandgemälden nicht unbedeutend, heutiges Tags dagegen fast ganz ausgeschlossen ist, wovon die natürlichen Ursachen sowohl im Leben als in der Kunst des Alterthums und jetziger Zeit sich leicht ergründen lassen. Eine schöne Familienscene anderer Art ist ein wissenschaftlicher Mann der seinem Sohn Ermahnungen oder Unterricht giebt, wobei die Mutter mit gespanntem Antheil zuhört [4]). Leicht könnte man durch eine gewählte Reihe Bilder das Familienleben, Haltung, Ton und Lebensweise in den grossen oder angesehenern Häusern zur Anschauung bringen und den grossen Unterschied in moralischer Hinsicht nachweisen, dann von der höheren Klasse stufenweise zu den freieren Manieren gewöhnlicher Bürgersleute und den besondern Geschäften, Künsten und Thätigkeiten übergehen und zuletzt den niedern Genre, der ins Possirliche fällt, anschliessen.

4) Pitt. d'Ercol. T. VII tav. 53.

Ein Kraterträger und ein Weib mit einer Fruchtschaale.

Taf. V.

Die obere Figur gehört zu den ganz abgehärteten Arbeitsleuten, die das Klima des Landstrichs dem sie angehört auch jetzt noch in Menge erzieht und halb nackt zu gehen gewöhnt. Der starke Bursche geht raschen Schrittes seines Wegs ohne sich beim Umwenden des Kopfs, es sey um sich umzusehn oder einen Ruf anzuhören, im Mindesten aufhalten zu lassen, wie der vorwärts gehaltne krumme und grobe Stock anzeigt. Der Krater den er schleppt, deutet auf ein Fest und vermuthlich wurde dessen Bestimmung durch Figuren in einander entsprechenden Feldern auf den Wänden desselben Zimmers deutlich.

Die ältliche, doch kräftige Frau trägt eine Schaale mit Früchten, von Laub bedeckt, die sie aus Ehrfurcht nicht mit blossen, sondern unter dem Gewand versteckten Händen anfasst, zu einem Opfer hin und gehört zu der äusserst zahlreichen Klasse von Genrebildern die in heiliger Handlung begriffne Personen jedes Alters, gleichsam im Feierkleid, einzeln oder in Gesellschaft mit grosser Einfachheit darstellen.

Eine Opfernde und ein andres Mädchen.

Taf. VI.

Zu der eben erwähnten Klasse und zu den vier Runden wovon Taf. III eines abgebildet ist, gehört das junge Mädchen das mit fest in die Ferne gerichteten und dadurch von ihrer Opferschüssel abgezogenen Augen einen Discus mit Bacchischen Opfergaben trägt. Ihr ärmelloses Kleid ist roth, die Haube blau, die vermuthlich hölzerne Schüssel silberfarben. Diese Schüssel enthält ohne allen Zweifel in der Mitte der Früchte einen Phallus, der zu Bacchischen Darbringungen gehört. Die Kopfbedeckung ist dieselbe, die sich auf dem Land bisjetzt erhalten hat und toccato genannt wird [1]. Da diese Figur ein Landmädchen ausdrückt, auch ihre das Tympanum schlagende Gesellschafterin von einer Baccha oder Nymphe kein Kennzeichen hat, so ist es unregelmässig dass diesen ein opfernder Satyrjunge zugesellt ist, möge die vierte Person denn auch ein Silen oder nur ein alter Mann seyn.

Das andre Bild stellt vielleicht eine idealische Person dar, was sich aus den andern Runden womit dieses in seinem Zimmer in Verbindung stand, würde beurtheilen lassen. Ist ein Menschenkind gemeint, so ist es wenigstens schwerlich Porträt, so wenig als die Opfernden, sondern ein Phantasiebild, d. i. eine unbestimmte Person, wenn auch immerhin Studium nach dem Leben, und schliesst sich an jenen weiten Kreis der aus dem Leben, dem von seiner schönsten und anständigsten Seite genommenen Leben gezogenen Genremalerei an, gleich so manchen andern unter diesen Wandgemälden.

---

1) Aehnlich der cuffia, *κουφία ἰδιωτικῶς* Eustath. ad Il. 22 p. 1280, *καλύπτρα*.

Weibliche Figur.

Taf. VII.

Diese schöne mit Epheu bekränzte Jungfrau war, so viel ich weiss, noch nicht durch den Stich bekannt. Auch sie kann ich, so viel Individualität in dem idealisirten Gesicht und in der Haltung der edlen Gestalt liegt, nicht für ein Porträt halten, und eben so wenig ist sie als irgend eine der Göttinnen zu erkennen. Den Ausdruck des Geistigen, Innerlichen zu heben dient recht gut die Sorglosigkeit womit sowohl hinsichtlich der Formen der Gestalt als seiner eigenen Zierlichkeit das Gewand behandelt ist.

Pero und ihr Vater Kimon.

Taf. VIII.

Den Beschluss dieser Lieferung macht ein Werk seltner Art. Unter den Beispielen kindlicher Liebe führen zwei Römische Schriftsteller eine Griechin an, die ihrem auf den Tod eingekerkerten Vater im Gefängniss, wohin sie sich Zugang zu verschaffen gewusst hatte, heimlich durch ihre Milch das Leben fristete und dadurch, als die überraschende Kühnheit, die ihr von kindlicher Liebe und Mitgefühl eingegeben war, entdeckt wurde, dessen Begnadigung veranlasste. Valerius Maximus nennt sie Pero, Hygin Xanthippe: der Vater ist bei jenem Cimon, bei diesem Micon geschrieben, Namen, die auch sonst verwechselt worden sind [1]): die Stadt wo das Ereigniss sich begeben habe, fügt keiner von beiden hinzu. Einer Erfindung nemlich sieht die Geschichte durchaus nicht ähnlich. Die Strafe des Hungertods, wovon wir in der Antigone des Sophokles ein Beispiel sehn, scheint zwar frühzeitig abgeschafft worden zu seyn, so wie die Steinigung. Doch wie Steinigen noch im Peloponnesischen Krieg in Argos vorkommt [2]), so kann leicht auch hier und da der Hungertod noch lange nach der mythischen Zeit, wenigstens bei besondrer Erbitterung verhängt worden seyn, da diese Todesart an sich hart ist und ohne Zweifel durch die Beschaffenheit des gewählten Kerkers, wie in Pisa der Hungerthurm worin Ugalino mit seinen Söhnen

1) Val. Max. V, 4, 1 ext. Hyg. Fab. 254.
2) Thucyd. V, 60.

verschmachten musste, noch schauerlicher wurde. Die Frist in welcher der Verurtheilte durch Bestechung besucht werden konnte, wurde durch den Gebrauch verlängert dass man ihm ein letztes Mahl in sein Grab mitgab, wie nach Plutarch auch den lebendig begrabenen Vestalinnen, indem man die Unglücklichen heuchlerisch in der Götter Hand stellte und den Gräuel der Tödung, die man buchstäblich nicht verschuldete, von sich abwälzte, wie man auch oft in Einschwüren verfuhr. Valerius Maximus spricht davon dass man die ausserordentliche That der Pero im Gemälde anstaunte; und es scheint unzweifelhaft dass das Pompejische nach einem älteren Meisterwerk gemalt ist, das vielleicht in vielen Copieen verbreitet, vielleicht auch dieselbe Composition war welche Valerius in Rom zur Zeit des Tiberius sah. In der Pero erkennt man die in dieser Campanischen Schule herschende Gesichtsbildung, aber diess zeigt nur wie beliebt diese war oder auch aus wie guter Zeit der Typus herrührt der dort nach und nach in das Manierirte übergegangen ist. Wie berühmt und gepriesen die rührende Geschichte schon in früheren Zeiten gewesen sey, ergiebt sich daraus dass die Sage sie auch nach Rom versetzt und durch sie die Stelle geweiht hat an welcher der Pietas ein Tempel im Jahr der Stadt 571 errichtet wurde [3]). Valerius und Plinius lassen zwar anstatt des Vaters die Mutter der frommen Römerin in dem Gefängniss, das einst an der Stelle dieses Tempels gewesen seyn soll, ihren Tod erwarten: aber diese Aenderung ist in der Erzählung wahrscheinlich in der Absicht vorgenommen worden um sie von der Griechischen zu unterscheiden, obgleich die Wahrscheinlichkeit der Sache darunter leidet: der Vater dagegen ist es bei Festus und Solinus der auch in Rom im Kerker schmachtend durch die Mutterbrust seiner Tochter erhalten wurde: und daher schreibt sich der in der neue-

3) Festi schedae ap. Laetum l. XIV, qu. X, 26, p. 209 O. Müller. Plin. VII, 36. Val. Max. V, 4, 7 int. Solin. I, 118.

ren Kunst berühmte Name dieses Gegenstandes Carità Romana, während Quaranta mit manchen Andern seit Valery das alte Bild Carità Greca betitelt.

Es ist bekannt wie selten überhaupt in den Bildwerken des Alterthums das Geschichtliche ist, wie selten insbesondre Scenen aus dem Leben der berühmtesten Privatpersonen oder auch Begebenheiten der ausserordentlichsten oder romantischen Art unter unbekannten Personen, seltsame oder rührende Fügungen des Zufalls, wie sie das Griechische Epigramm häufiger dem Andenken bewahrte, sich dargestellt finden. Unter den Wandgemälden sind mir nur zwei bekannt die mit dem vorliegenden in dieselbe Klasse gestellt werden könnten, ein erst in neuer Zeit in Pompeji entdecktes welches Hero und Leander darstellt [4]), und ein Herculanisches, die Hochzeit des Masinissa und der Sophonisbe [5]).

Das Bild der Pero ist aus Pompeji und schon früher im Stich bekannt geworden mit Erklärung von Herrn B. Quaranta [6]), Die Composition gehört zu denen worin man nichts, keine Bewegung, auch nur eines Fingers, keinen Zug des Ausdrucks anders haben möchte, worin Alles auf das Vollkommenste zusammenstimmt. Schade ist es dass der Raum nicht zureichte auch die Andeutung der Kerkerwände und das kleine Lichtloch in der Ecke linker Hand, hoch über dem Unglücklichen, aufzunehmen. Hr. Quaranta bemerkt dass durch diese kleine Oeffnung ein Strahl falle mit abnehmender Beleuchtung je mehr er der Gruppe sich nä-

4) Bullett. Napolet. I p. 20. R. Rochette im Journal des Savans 1845 p. 67. s.

5) Mus. Borbon. T. I tav. 34 Visconti Iconogr. Rom. III pl. 56 p. 289. Jorio quelques peint. ant. p. 67. Luciani M. Peregrini 37. Einen Coriolan in einem der Säle der Thermen des Titus erwähnt Winckelmann, von dem man auch später noch deutliche Spuren hat erkennen wollen. Im Museo Borbonico T. IX tav. 4 wird Kleopatra aufgeführt.

6) Mus. Borbon. T. I tav. 5.

herte. Auch schien ihm, dass die Tochter den Blick abwende, sey es aus natürlicher Schaam oder um sich zu versichern dass sie nicht belauscht werde. Das Letztere würde die Aengstlichkeit und Gefährlichkeit der Lage anzeigen, da die Ertappung neue Grausamkeiten der gestrengen Richter nach sich ziehen könnte, wenn nur die Haltung des Kopfes vermuthen liesse dass die Augen mit etwas Anderm als dem geliebten Vater irgend beschäftigt seyn könnten. Auch ist es wohl so der antiken Einfalt angemessener, die selbst die Einsamkeit und Enge des vermuthlich unterirdischen Gefängnisses nur durch eine hohe Luke andeutet, während jeder neuere Maler in den Kerker selbst verhältnissmässig eben so viel Charakter legen würde als in den Ezzelino oder irgend einen darin verwahrten Unglücklichen. Es scheint, dass die neuere Kunst hierbei mehr die Wirkung des ersten Eindrucks durch das Ganze der Erscheinung im Auge behält, während die alte, die überhaupt weit mehr auf leichtes Verständniss und miterfindendes Nachsinnen bei dem Beschauer Anspruch machte, den Augenblick voraussetzte wo dieser von allem Umgebenden den Blick schon abgezogen hat und auf den einen Hauptgegenstand fest gerichtet hält.

Der von Hunger gequälte Vater hat sich, wie es scheint, mit Mühe vom Lager halb aufgerichtet und seine Schwäche ist sprechend ausgedrückt durch den ganzen linken auf den Knieen der Tochter ruhenden Arm hin, bis in die krampfbewegten Finger, so wie durch die Unterstützung die ihm Pero mit ihrer rechten Hand in seinem Nacken giebt. Eben so deutlich als seine Erschöpfung durch den Hunger ist andererseits die Gewalt des Hungers ausgedrückt. Sie zeigt sich in den starren, fast wilden Augen bei eingefallnen Augen und im Anfassen der Hand der Tochter womit sie ihm die Brust reicht. Die Kraft an ihre Hand die seinige zu legen, damit sie nicht eher ablasse sein tödliches Bedürfniss zu stillen, scheint die einzige zu seyn die er zusammenraffen kann: denn keineswegs stützt er sich mit dieser

Hand an ihre Brust. Und dieser ganz auf das Unwillkürliche, die zwingende Natur beschränkten Existenz gegenüber das freie Walten einer liebevollen Seele in kühner Sicherheit: gegenüber der höchsten Ermattung und Unbeholfenheit die grösste Ammuth blühender Jugend, Eines von gleicher Wahrheit des Ausdrucks, gleicher Natürlichkeit und Zweckgemässheit aller Bewegungen wie das Andre: freilich kein schöner Gegenstand für die Kunst, aber eine so schöne und wunderbare That dass sie auch durch die Kunst verewigt zu werden verdiente.

Unter den Gemälden der Römischen Caritas aus einer früheren Periode, die man nicht selten in Gallerieen, besonders in Italien antrifft, würden gewiss manche der vorzüglicheren zu lehrreichen Vergleichungen mit der ächt Griechischen, höchst ausgezeichneten Composition, die uns vorliegt, manigfachen Anlass darbieten. Eine Darstellung in einer Terracotta habe ich einst im Museum zu Neapel notirt.

Zweites Heft.

Medusa.

Taf. IX.

Es ist als ein nicht geringer Gewinn für die Kunstgeschichte zu betrachten dass ihr von dem schönsten in Malerei aufgefundnen Medusenhaupt ein treues und im Farbendruck so sorgfältig und vortrefflich nachgeahmtes Abbild dargeboten wird: und zum Erstaunen ist es dass ein so bedeutendes, vor so manchen Jahren aus Stabiä hervorgezogenes Werk so lang hat unberücksichtigt, fast unbekannt bleiben können. Eine Zeichnung in Umrissen wurde zwar vor einigen Jahren davon gegeben [1]; doch würde daraus Niemand leicht vermuthen können dass wir in der Malerei in der That ein würdiges Seitenstück zu der Sculptur der Meduse Rondanini aufzuweisen haben, das ohne Zweifel nach dem Vorbild eines der grossen älteren Meister ausgeführt ist. Mit Vergnügen verfolgt man die almälige Entwicklung und die untergeordneten Verschiedenheiten dieses Idealbildes in plastischen Werken, was durch die übersichtliche Zusammenstellung in einer Abhandlung von Levezow erleichtert ist [2]. Neue Vergleichungen können sich nun-

---

1) W. Zahn Ornamente Taf. 58 der ersten Reihe.

2) K. Levezow über die Entwicklung des Gorgonen-Ideals in der Poesie und bildenden Kunst der Alten mit 5 Kupfertafeln, in den Schriften der K. Akad. der Wiss. zu Berlin. 1834 hist. philol. Abth. S. 137—234. Der unglücklich ersonnene, in Vorstellungen die man in dieser Zeit für beseitigt hätte halten dürfen, begründete

mehr dieser Betrachtung anschliessen, Vergleichungen zwischen dem Charakter der Plastik und des Malerischen und weiter auch zwischen dem Geist antiker und moderner Malerei. Die Medusa von Stabiä verläugnet durchaus nicht den ursprünglichen Charakter der Gorgo, welcher der des Grauens und Entsetzens ist, über den Formen der Schönheit die ihr die Griechische Kunst frühzeitig beigelegt hat, wenn wir nach dem Pindarischen Beiwort der schönwangigen schliessen dürfen [3]. Derselbe Dichter kannte sie mit Schlangenhaaren, so wie auch Aeschylus [4], während sie in einem Hesiodischen Gedicht mit den Schlangen nur noch umgürtet ist [5]. In Bildwerken erscheint die Umzinglung des rohen, kugelrunden Medusengesichts sehr frühzeitig. Die grüne Farbe der Molche, mit deren Ringeln der Maler die braunen Locken rings um das Haupt durch-

---

Ausgangspunkt der Untersuchung hat auf die Behandlung der künstlerischen Seite des Gegenstandes nicht allzuviel Einfluss gehabt. Von Medusen in Marmor sind vor andern beizufügen eine sehr schöne kolossale im kais. Antiken-Cabinet zu Wien, eine kolossale aus Rom im städtischen Museum zu Cöln, eine gleichfalls aus Rom unter den Humboldtschen Marmorn in Tegel bei Berlin, eine im neuen Lateranischen Museum. Eine Medusa auf dem Boden einer grossen Granitvase in der Villa Reale zu Neapel ist abgebildet Mus. Borbon. XII tav. 54. Unter den ältesten Formen ist nicht zu übersehn die Medusa von einem Nagelknopf eines Bronzewagens bei Visconti Mus. Pioclem. V tav. B II. Von einer Wagendeichsel ist die bei Caylus T. V pl. 61, 1. So setzte man sie auf die Brustriemen der Wagenpferde, wie Winckelmann anführt, oder auf die Stirnplatte (Eurip. Rhes. 303), eben so wie auf oder über die Tempelpforten und andre. S. O. Müllers Archäol. §. 397, 5.

3) Pind. Pyth. XII, 16. *εὐπαράον κρᾶτα — Μεδοίσας.*

4) Pind. ib. 9. *τὸν παρθενίοις ὑπό τ' ἀπλάτοις ὀφίων κεφαλαῖς* — P. X, 46 *ποικίλον κάρα δρακόντων φόβαισιν.* Ol. XIII, 63 *ὀφιώδεος Γοργόνος.* Aeschyl. Prom. 797 *τρεῖς κατάπτεροι δρακοντόμαλλοι Γοργόνες βροτοστυγεῖς.* Choeph. 1047 *φαιωχίτωνες καὶ πεπλεκτανημέναι πυκνοῖς δράκουσιν.* Eurip. Jon. 1440 *Γοργὼν — κεκρασπέδωται τ' ὄφεσιν Αἰγίδος τρόπον.*

5) Sant. Herc. 233. *ἐπὶ δὲ ζώνῃσι δράκοντε δοιὼ ἀπῃωρεῦντο.*

flochten hat, ist der beabsichtigten Wirkung sehr günstig, so wie auch die bleiche, fahle Gesichtsfarbe, wogegen das Blau statt Weiss der Augen absticht. Doch beschränkten sich nicht hierauf die Mittel der Malerei. Der Künstler hat sich ihrer bedient um über den einfachen dämonischen, anthropomorphischen Charakter der Medusa hinauszugehn und auf die ursprüngliche Naturbedeutung anzuspielen, wovon sich durch das ganze Alterthum eine Erinnerung, mehr oder weniger bestimmt, bei sehr Vielen erhalten hat. Indem in den Gorgonen ein uralter Mondsdienst zur Fabel geworden ist, der durch Schrecknisse der Hekate sich ausgezeichnet haben muss, ist die Meduse sowohl ein Sinnbild des Furchtbaren, als auch des Mondes geworden, der durch Gewölk hinwandelnd die Erde mit Feuchtigkeit nährt und erquickt. Sieht man nun wie in der vorliegenden Medusa die Nase an der Wurzel und die Augen ins Thierische übergehn, die Stirn aber in das Elementarische des nächtlichen Gewölks überspielt, so scheint es klar dass der Maler der uralten Beziehung der Gorgo auf das Physische eingedenk gewesen ist, und der geheimnissvoll schauerliche Eindruck des Bildes wird hierdurch vollendet. Das Thierische das ich berührte, wird man nicht etwa für zufällig, bedeutungslos und rein phantastisch halten wenn man bemerkt dass der Medusa auch Hörner, Kuhhörner gegeben wurden [6]. Auch ein dumpfer, bloss leidender Unmuth und

---

6) So auf einem Altar in Paros bei Stuart Antiquities T. IV ch. 4 n. 6, wo die Medusa zugleich Schlangen in den Haaren hat, übrigens ruhig und schön, mit geschlossnen Augen gehalten ist. Hiernach stehe ich nicht an die Terracotta aus Tyndaris in Sicilien, welche Bröndsted in seiner Reise II S. 133. 293 mittheilt, mit ihm für Medusa zu nehmen. Sie ist schön, ohne alles Grausige, das Haar vergoldet, ohne Schlangen, aber geflügelt und unverkennbar sind es Hörner, die hervorspriessen, nicht Schlangenköpfe, wie Bröndsted meinte. Auf einem Karniol sind Schlangen, Flügel und Hörner verbunden. Bullett. del Inst. archeol. 1845 p. 52. Medusa mit Hörnern in einem Ornament aus gebranntem Thon in Caninas Tusculo tav. 49.

die gänzliche Abwesenheit alles eigentlich menschlichen Ethos, unter vorherschend menschlichen Formen, ist bezeichnend für diese originelle Composition. In ihr schliesst sich die Symbolik vollendeter Kunst der Bedeutung nach an die roheste der alten schreckbaren Mondsgesichter an.

Wenn wir denn in diesem Werk ein denkwürdiges Meisterwerk der vollkommen entwickelten Griechischen Malerei besitzen, so ist es belehrend zwei berühmte Medusen neuerer Maler, die des Leonardo da Vinci und des Michel Angelo da Carravaggio in der Gallerie zu Florenz, dagegen zu halten. Ueber die erste unterhielt ich mich mehr als einmal mit einem der Professoren der Akademie von S. Luca in Rom, einem denkenden und in den Geist und Entwickelungsgang der älteren Italienischen Malerei ungewöhnlich tief eingedrungenen Künstler, der in diesem Werk des Leonardo dessen Meisterstück und eine unergründliche Tiefe des Verstandes und der Erfindung bewunderte, ohne dass mir in diesem Punkte seine Ideen recht deutlich oder überzeugend gewesen wären [7]). Nicht leicht möchten zwei nebeneinandergestellte Bilder es besser veranschaulichen können, wie sehr im Vergleich mit den Neueren die Alten darauf ausgiengen mit Wenigem Viel, durch Auswahl, Einfachheit und Einheit zu wirken, und wie sehr sie im Grossartigen und Erhabenen durch Anlage und Bildung den Neueren überlegen waren, als unsre antike Medusa und die des Leonardo, gerade weil dessen Bild so viel Phantasie und Begriff, so viel malerische Meisterschaft offenbart, so reich ist und so vielerlei ausdrückt.

---

7) Minardi, Verfasser einer sehr gehaltreichen und ausgezeichneten Rede delle qualità essenziali della pittura Italiana. A. W. Schlegel in der Recension von Winckelmanns Werken nennt diese „wunderwürdige Medusa' eine Allegorie auf, die Erzeugung des Hässlichen und Bösartigen in der Natur.

Medusa.

Taf. X.

Das zweite Medusenbild von natürlicher Grösse zu dem wir nun übergehn, ist von einer Wand in Pompeji [1]. Zu den Schlangen sind hier die Flügel gefügt, wie an dem Rondaninischen und mehreren Reliefen, geschnittnen Steinen und Pasten, nach neuerem Gebrauch. Früher erscheinen die Gorgonen mit Flügeln an den Schultern, bei Aeschylus [2]) und in Vasengemälden alterthümlicher Art. Im Charakter unterscheidet sich die Medusa von Pompeji durch den entschiedenen Ausdruck des Zornes, welchen die Sculptur und die Glyphik niemals gewagt und versucht hat. Die Nase ist aufgeblasen, die Augen rollen, auf der Stirne und in allen Zügen lagert ein in Heftigkeit ausbrechender Verdruss.

---

1) Es ist verkleinert gestochen im Mus. Borbon. Vol. XII tav. 53. Eine Wand mit einer andern Meduse in der Mitte ist abgebildet in Zahns Ornamenten I, 63.

2) Prom. 797 κατάπτεροι.

Drei andre Medusen. Eine tragische Maske.

Taf. XI. XII.

Die drei kleineren Medusenbilder die sich anschliessen, kommen im Charakter und Ausdruck unter einander überein; doch ist es angenehm die untergeordneten Verschiedenheiten innerhalb dieser Auffassung zu bemerken. Alle nemlich entfernen sich gänzlich von dem alten symbolischen Idealbild und stimmen in einem natürlichen Ausdruck, welcher der der Starrheit, des Erstarrens durch Schrecken und Ueberraschung ist, überein. Die Haare sträuben sich, sind aber nicht von Schlangen durchflochten. Zwar kommt bei zweien am Hals ein Schlangenpaar zum Vorschein, das sich fast wie ein Halsband umgelegt hat, und Flügelchen sind an allen dreien aus dem Scheitel entsprossen. Aber diese Abzeichen der Medusa dienen hier nur wie die der Satyrn in so vielen dieser Gemälde, mehr als eine Charaktermaske, unter der sich der natürliche Mensch versteckt, als zum vollen und eigentlichen Ausdruck der mythologischen Person: und das Interesse besteht eigentlich nur in der Physiognomik und naiven Charakteristik. Das Motiv aber bei diesem Gebrauch ist, ausserdem dass das Maskiren überhaupt Vergnügen macht, wohl kein andres als dass durch die an gewisse mythologische Figuren geknüpften allverbreiteten Vorstellungen der rein menschliche Ausdruck von Ständen, Stimmungen und Situationen verstärkt und gehoben wird; die herkömmlichen Attribute wirken in diesem Fall wie ein Gleichniss.

Wann und wo diese drei Medusen gefunden worden sind, ist mir nicht bekannt. Wohl erinnere ich mich einer casa della Medusa in Pompeji, in einer Strasse die sich zwischen der Gräberstrasse und einer Gräbergruppe nah am jetzigen Eingang in die Stadt hinzieht und auf der einen

Seite eine Mauer hat mit vielen kleinen Gewölben, genannt das ländliche Wirthshaus. Im Eingang dieses Hauses, wo vier Mosaiksäulen gefunden wurden und eine grosse runde, mit Mosaik gedeckte Brunnennische auffällt, ist auf beiden Seiten eine Meduse gemalt. Aber da ich zu der Zeit als ich mich dort befand, nicht ahnte dass es mir je zufallen würde Pompejische Gemälde zu erklären, so habe ich diese Medusen nicht genug ins Auge gefasst. Eine sehr geistreiche Composition findet sich mit kleinen anmuthigen Veränderungen viermal wiederholt [1], Perseus welcher der neugierigen Andromeda im Spiegel einer Quelle, woran das jetzt glückliche Liebespaar sich niedergelassen hat, die gefährliche versteinernde Meduse, der sie ihr Glück verdanken, hoch über seinem Kopf gehalten mit Vorsicht sehen lässt. Darin ist auch die Meduse jedesmal anders und eigenthümlich dargestellt. Die drei auf Taf. XI und XII abgebildeten haben sich wohl schon seit älterer Zeit in Portici und Neapel in der Sammlung befunden [2].

Tragische und komische Masken gehören zu den beliebtesten Zierrathen in den getheilten Feldern der Wände.

1) Mus. Borbon. Vol. XII tav. 49—61. Pitt. d'Ercol. Vol. III tav. 12. Ein Rund aus Thon in Millingen Anc. mon. Statues pl. 18, 1. Die Idee zu dem Bilde entsprang aus dem aus Apollodor II, 4, 2, Lucan IX 675, Lucian Dial. mar. 14 und Servius bekannten Zug des Mythus dass Athene dem Perseus im Spiegel ihres Schildes die schlafende Medusa sehn lässt, um ihr ohne sie selbst zu sehn den Kopf abschneiden zu können. Hierauf bezieht sich ein Bruchstück in den Anc. Terracottas in the Brit. Mus. pl. VIII, 13, und ähnlich bei Gori Mus. Etr. I tab. 31, wozu der Perseus mit dem abgeschnittnen Haupt, ein Bruchstück im Museum Borgia bei Guattani Mon. ined. 1788 Nov. tav. 1 zur Ergänzung dient. Eckhel Num. vet. anecd. p. 174.

2) Am ähnlichsten diesen Köpfen ist eine Meduse auf einem Erzplättchen Jonian Antiqu. II p. XIV. 43, derbe Züge, rein menschlich, das Haupt ohne Flügel und ohne Schlangen, und unter dem Kinn ein Schlangenknoten, der Ausdruck aber mehr der des Leidens als der Wuth.

Eine Scene der Komödie.

Taf. XIII.

Die Eintracht und das Behagen könnten nicht grösser sein, die aus diesem musicirenden Paar sprechen. Während die Dirne eifrig die rechte und die linke Flöte bläst [1]), singt der nicht allzu jugendliche Sklave dessen Augen durch die Maske leuchten [2]), ein Lied, zu dem er mit der rechten Hand gar ausdrucksvoll gesticulirt. Das Buch zu seinen Füssen soll vermuthlich andeuten dass hier ganze und grössere Stücke ausgeführt werden, dass man Zeit vor sich hat und sich am Festtag den die Kränze auf den Köpfen anzeigen, ungestört zu erlustigen denkt. Doch während die Beiden über die Musik und sich die Zeit vergessen, ist unbemerkt von ihnen ein Mann herangekommen der wohl der Hausherr seyn wird. Er bleibt stehn, auf seinen Stab gestützt, und hört zu; mit welchem Gedanken, diess versteht sich so von sich selbst dass der Maler sich darin gefallen hat es nur anzudeuten durch das was er von dem Profil sichtbar seyn lässt. Doch welche Beschlüsse der überraschte Alte schnell gefasst hat, das ist vollkommen klar durch den auswärts gewandten Daumen der linken Hand. Es ist der aversus pollex, eine sehr gewöhnliche Geberde, wie aus Quintilian bekannt ist, die in Neapel noch, wie so viele andre aus dem Alterthum, im Gebrauch ist. Der Canonicus de Jorio führt sie auf in seinem Buch über die Mimik, ohne

---

1) incentiva und succentiva.

2) Cic. de orat. II, 46: quum ex persona mihi ardere oculi histrionis viderentur.

des Gemäldes sich zu erinnern, und bemerkt dass sie Ironie und Verachtung ausdrücke und dass in einer Handschrift des Dante Virgil sie bei einer Klasse der Büssenden mache[3]. Vermuthlich soll sie bei dem Alten sagen dass es dem Sklaven umgekehrt gehn solle als er selbst sichs jetzt ergehen lasse. In dem Gegensatz seiner stillen Gedanken und der lauten Fröhlichkeit der Andern, die ihren Blick nach der andern Seite gerichtet haben, ihrer Sicherheit und der Nähe der Gefahr, da der Zornige, der seinem Anzug und seiner Haltung nach keineswegs ein Freund des Aufwands und lustiger Streiche zu seyn scheint, nicht lang mehr ruhig zuhören wird, liegt der Reiz der Scene, wegen dessen sie vom Theater auf die Wände übertragen worden ist: es ist der Augenblick vor einem Ausbruch und einer plötzlichen starken Veränderung der Scene.

Daher ist es ein glücklicher Gedanke der alten Erklärer die an das Atellanenlied über die unerwartete Rückkehr des Herrn von der Villa erinnern: venit io Simus a villa[4]), dabei aber bleiben sie nicht stehn, sondern machen aus einer ähnlichen Scene der Komödie ein Atellanisches Zwischenspiel, versehen auch die Flötenspielerin für einen Mann. So ist auch die Deutung des Hr. Quaranta nichts weniger als richtig, der hier einen Mimus lächerlicher Lieder erblickt, in dem Sklaven den Mimendichter selbst und in dem Alten einen aufmerksamen Zuhörer erkennt und aus der Umhalsung des Flötenmädchens nur auf

3) La minica degli antichi investigata nel gestire Napoletano p. 38 tav 19 n. 6. Früher schrieb an einem andern Ort der lebensfrohe Canonicus über das Bild, aber ohne es vorher recht angesehn zu haben: Scène comique. On ne trouve dans cette peinture d'autre mérite que celui de l'artiste qui a su disposer avec art les trois personnages qui y figurent. Description de quelques peintures ant. Naples 1825 p. 56.

4) Sueton Galb. 13. Dossenuus a villa ein berühmter Geizhals s. Schmidt über Sueton Zeitschr. f. Alterthumswiss. 1840, was indessen bestritten ist, auch in der Sache nichts ändert.

verliebten Inhalt des Gesangs schliesst [5]). Offenbar ist die Scene nicht ein Ganzes, sondern mitten aus dem Zusammhang einer Komödie, und sie wird um so komischer gewesen seyn jemehr der zur unrechten Zeit durch besondern Anlass nach Hause kommende Herr das Widerspiel von dem entdeckte was er erwartet hatte, mochte er nun dem Sklaven ein Geschäft oder Beaufsichtigung des Sohns aufgetragen, und der ungetreue Verwalter dafür den Herrn im Hause gespielt, ein Fest veranstaltet, eine Flötenspielerin für sich bestellt oder an den Ausschweifungen des Sohns sich betheiligt haben, oder was man sonst aus den Vorfallenheiten der häuslichen Komödie zur Einleitung der eben bevorstehenden Katastrophe voraussetzen mag.

Die Flötenspielerin hat ein gelbes Unterkleid und darüber ein rothes Gewand. Ueber dieses fällt vorn herab ein schmales und langes dunkelrothes Tuch mit goldnen Borten oder Streifen darauf, eine Tracht die, wie Hr. Quaranta bemerkt, nur hier vorkommt und der bandartige Ueberwurf der Komödie genannt wurde [6]). Der maskirte Sänger trägt über einem grünen Unterkleid mit Aermeln, womit eine Art von Beinkleidern (femoralia, *θύλακοι*) zusammenhängt, einen weissen Mantel. Er hat wie das Mädchen einen Epheukranz auf dem Kopf der bei diesem mit goldfarbigem Band durchflochten ist. Der Alte hat ein weisses Tuch um seinen kahlen Kopf gebunden, und einen weissen Mantel um [7]): vom Unterkleid sieht man nur die Aermel, die gelb sind; seine Schuhe sind schwarz.

---

5) Pitt. d'Ercol. IV tav. 34 Mus. Borb. VII tav. 21. Das Gemälde ist aus Herculaneum. Auch in Wieselers Theatergebäude Taf. XI, 6 mit einer sehr ausführlichen Erklärung S. 87 f.

6) Poll. VII, 67. *ἐπίβλημα δὲ κωμικὸν ταινιῶδες τὸ μὲν πλάτος κατὰ σπιθαμήν, τὸ δὲ μῆκος κατ' ὄργυιαν.*

7) Donatus de trag. et com. Comicis senibus candidus vestitus inducitur, quod is antiquissimus fuisse memoratur.

Eine andre Scene der Komödie.

Taf. XIV.

Diess Gemälde wurde in Herculaneum als ein Gegenstück des vorhergehenden gefunden. Die Hauptsache spricht sich leicht und von selbst aus, dass über die verfängliche Rede des Sklaven das junge Mädchen lacht, indem es sich ziert und den Mund zuhält, und dass die alte Kupplerin hinter ihr sie dreist zu machen und vorzuschieben sucht. Indessen ist die Geberde die der Sklave mit der linken Hand macht, und darnach die Rede worüber das Mädchen lacht, verschieden gedeutet worden. Die Geberde, welche Quinitciian (XI, 3) recht gut beschreibt: duo medii sub pollicem veniunt, nènnt man jetzt in Neapel le fusa torte und sie bedeutet Hörner. Darum glaubten die dortigen Herausgeber, sowohl der frühere, der gelehrte Pasquale Carcani, als auch der neuere, Hr. Becchi [1]), die Rede sey davon dass das junge Weib ihren Mann oder Liebhaber betrügen, ihm Hörner aufsetzen solle [2]). Allein de Jorio, der früher selbst das Gemälde nicht anders verstanden hatte [3]), bemerkt in seiner sehr reichhaltigen Abhandlung

---

1) Pitt. d'Ercol. IV tav. 33 Mus. Borbon. IV tav. 33. Auch in Wieselers Theatergebäude Taf. XI, 4, mit sehr ausführlicher Erklärung S. 84 f. (In diesem Werk ist der am Schluss dieses Artikels ausgesprochne Wunsch erfüllt).

2) Artemid. II, 11. *ὅτι ἡ γυνή σου πορνεύει καὶ τὸ λεγόμενον κέρατα αὐτῷ ποιήσει*, gli farà le corna. Spanheim de usu et pr. num. I p. 402. Auch neugriechisch heisst der Hahnrey *κερατάς*.

3) Descr. de quelques peint. p. 35.

über diesen Gest [4]), dass die gehörnte Hand (mano cornuta), wie er ihn nennt, an den Kopf gelegt seyn müsste, um das was man geglaubt hat, anzudeuten und weist überzeugend nach dass sie auf die Art angewandt wie auf unserm Gemälde zur Abwehrung des Neides oder des bösen Zaubers dient und, wie noch jetzt unter dem Volk und den Vornehmen in Neapel, dem verdächtigen Lob entgegengesetzt oder zur Begleitung gegeben wurde [5]). Ein Neapolitaner, sagt er, würde einem Wort wie das bei Plautus:

at pol nitent, haud sordidae videntur ambae, alsbald hinzufügen: benedica! mal-uocchie non ce pozzano. Wer also lobt oder schmeichelt und die Hörner dazu macht, spielt den Ehrlichen und Treuherzigen; denn die Hörner wehren den Zauber des falschen Lobs, des bösen Augs ab, wie der Phallus; sie wirken wie ein Amulet.

Die Alte nimmt der Canonicus für die eigne Mutter der beschämten Unschuldigen. Dagegen scheint jedoch der Anzug zu sprechen. Denn sie trägt eine rothe Haube, die den Kupplerinnen eigen war [6]) bei einem ziegelrothen Mantel, mit hellgrüner Tunica darunter, wozu noch ein kleines weisses Tuch kommt vor der Brust, und wie Hr. Becchi erinnert, der nicht selten eine feine Bemerkung macht, auch die Hässlichkeit der Maske scheint das hässliche Gewerbe anzudeuten. So möchte auch zwischen der Maske der jüngeren und dem einfältigen Wesen das sich in ihr ausdrückt, Uebereinstimmung seyn. Sie ist übrigens mit einer blaurothen Tunica mit langen Aermeln und einer ärmellosen hellrothen darüber und einem weissen Mantel angethan. Der Sklave hat eine kurze weisse Tunica mit kurzen engen Aermeln an und darüber einen kurzen hellgelben, weiss eingefassten Mantel und ist darunter dunkelgelb gekleidet. An

4) La mimica d. a. p. 89—120, tav. 19. n. 2.

5) Wie man bei uns häufig hört: unberufen.

6) Poll. IV, 120 ταινίδιόν τι πορφυροῦν περὶ τὴν κεφαλήν.

den Füssen haben alle drei Personen den gleichen gelben Soccus.

Für die Freunde des alten Theaters müsste es angenehm seyn wenn einmal sowohl von den Vasen, wie aus den Wandgemälden alle Scenen der Komödie zusammengestellt würden[7]. Nach Plinius hatte ein Maler Kalates[8] Ruf durch solche Scenen: eine findet sich mit dem Namen des Asteas[9].

---

7) Noch sind nicht alle unter den Gemälden in Neapel befindlichen Scenen der Art herausgegeben, nicht einmal die unter den vier schönen Marmorzeichnungen aus Herculaneum. Zwei sah ich im Museum zu Palermo, die von Neapel dahin versetzt sind. Einige sind gestochen Pitt. d'Ercol. I, 4. Mus. Borbon. I, 20. IV, 18, womit auch das Basrelief IV tav. 24 zu verbinden ist.

8) *Καλλάκης*. nach Creuzer Symbolik I S. 152 der dritt. Ausg. wegen einer Stelle des Schol. Gregor. Naz. *Καλλάδης*, nach R. Rochette Suppl. du Catal. des artistes p. 241. *Καλατία* hiess nach Strabo ein Flecken in Campanien.

9) Millingen Peint. de vases pl. 46.

Musik von Maskirten. Tänzerin als Psyche.

XV.

Das erste dieser beiden Gemälde ist, wie es scheint, noch niemals bekannt gemacht worden, wohl aber das Mosaik von ausserordentlicher Feinheit mit dem Namen des Künstlers Dioskurides von Samos, welches eine andre Copie desselben Originals ist, wie noch mehrmals Mosaik und Gemälde unter den Funden von Pompeji zusammentreffen. Hr. Finati bemerkt zu dem Mosaik [1]), ein nach Winckelmanns Aussage in Stabiä 1759 gefundnes Gemälde sey eine schöne Copie nach Dioskurides, was sich so nicht gerade behaupten lässt. Ich finde die Angabe von diesem Gemälde bei Winckelmann nicht; doch mag sie richtig seyn [2]). Die Musik ist in diesem Bild eben so zusammengesetzt wie auf einem andern Gemälde [3]), eine Flötenbläserin, eine alte Kymbalistria, die zwei Handbecken, und ein Alter der ein grosses Tympanon schlägt (Winckelmann nahm auch diese Fi-

---

1) Mus. Borbon. IV tav. 34.

2) Winckelmann spricht von diesem Mosaik an mehreren Stellen und meldet dass es in einer Villa ausserhalb Pompejis, nicht im April 1762, wie Hr. Finati sagt, sondern d. 28. April 1763 gefunden wurde (Noch über die neuesten Hercul. Entdeck. 1764 in der Fernowschen Ausg. Th. 2 S. 185, in Briefen vom 4. und 11. Juni 1763 in den Briefen herausgegeben von Dassdorf I S. 221, und in denen an seine Freunde in der Schweiz S. 111, ferner in der Kunstgeschichte XII, 1, 10 und im Tratt. prelim. §. 192), ohne des Gemäldes zu gedenken. Dass das Mosaik nicht aus Steinen, sondern aus Glaspasten bestehe, was Hr. Finati von Mosaicisten erfuhr, erkannte auch Winckelmann Kunstgesch. VII, 4, 16.

3) Pitt. d'Ercol. II tav. 20.

gur für weiblich), nur dass auf dem unsrigen noch ein Knabe hinzukommt der eine Schalmei bläst. Aber dort wird diese Musik vor einer sitzenden Dame aufgeführt, es ist in einer niedrigeren Art dasselbe wie in einem berühmten Herculaneischen, unter dem Namen des Concerts bekannten Gemälde [4]), und von dem Komischen was in den zwei älteren Musikanten unseres Gemäldes nicht zu verkennen ist, zeigt sich dort keine Spur. Dazu kommen nun in diesem die Masken hinzu, eine noch nicht aufgeklärte Erscheinung.

Das andre Bild dieser Tafel habe ich nicht Psyche als Tänzerin nennen wollen, sondern Tänzerin als Psyche, weil auch Amor und Psyche in derselben Art wie ich es oben bei kleineren Medusenköpfen bemerkte, von den Malern dieser Städte häufig nur als malerische Figuren, wie man von rhetorischen Figuren spricht, ohne Rücksicht auf die mythologische Bedeutung benutzt worden sind. Zwar findet man auch die Fabel, die Martern der Psyche dargestellt, sowohl in einem früheren als in einem 1838 entdeckten Gemälde: häufiger aber sehn wir, in freier poetischer Anwendung, das liebliche Pärchen bloss der gefälligen Gruppe wegen, übrigens bedeutungslos oder in sehr vagem allegorischem Sinn uns vorgegaukelt; jetzt wie es in schwebender Gruppe sich mit der Laute des Apollo oder dem Krater des Bacchus zu schaffen macht, oder mit einem Blumenkorb [1]), jetzt mit Attributen der Juno, der Pallas, der Venus, wie ihnen zu dienen beschäftigt ist [2]). So nun

4) Pitt. d'Ercol. IV tav. 42. Zahn Ornamente I Taf. 78, eine Sängerin, eine Lautenspielerin und einer der die Tibien bläst.

1) Zahns Ornamente II Taf. 11. 12. 67. 57.

2) Mus. Borbon. XI tav. 15. 16. XIII tav. 8. Die eine der Wände ganz in Zahns Ornam. II Taf. 54. S. auch die niedlichen

scheint auch in vorliegendem Bilde die anmuthig im Tanz hinschwebende Figur die Psycheflügel nicht anders als zum Schmuck oder als Sache des Costüms zu haben, wie das Band das sie hinter ihrem Rücken hält und an beiden Enden fliegen lässt. Ein andermal trägt sie eine Schüssel mit Obst und ein Kännchen [3]).

Die beiden tragischen Masken zwischen welchen wir die Psyche erblicken, stehn zu ihr nicht in der entferntesten Beziehung, sondern sind eine Decoration für sich. Auch sind diese drei Gegenstände äusserlich durch den Grund und die Abtheilung des Raumes geschieden wie die frühere Abbildung zeigt [4]). Die Masken sind auf die auslaufenden Enden eines Giebelfelds aufgepflanzt.

Spiele aus dem Pantheon in Pompeji in Gerhards Ant. Bilderwerken Taf. 62 N. 2. 3. [Ueber die Theilnahme der Psyche an solchen Spielen der Eroten s. O. Jahns Archäol. Beiträge 1847 S. 192 ff.]

3) Pitt. d'Ercol. IV tav. 51.

4) Pitt. d'Ercol. IV p. 177 als Vignette.

Amor in der Komödie. Silensmaske.

Taf. XVI.

Der eine komische Maske tragende Amor befindet sich im kön. Museum in Berlin. Ein Gegenstück dazu ist ein andrer aus Herculanum der eine tragische Maske und dazu in der andern Hand die tragische Keule hält [1]). Es ist bekannt, wie sehr die alten Künstler seit einer gewissen Epoche sich darin gefielen die verschiednen Künste, Handwerke, Jagd, Ackerbau, Erndte, Fahren, Reiten, Spiele und Scherze mancherlei Art durch kleine geflügelte Knaben darzustellen, die sich von einem Amor ohne Pfeil und Bogen nicht unterscheiden und ihrer Bedeutung nach sich auch nur auf Liebe, Trieb, Neigung zurückführen lassen. Der häufig gebrauchte Name Amorinen, in weiterer Bedeutung, ist daher der schicklichste für sie obgleich wir diesen Kunstausdruck, als Eroten oder Cupidines, bei den Alten nicht eingeführt und festgestellt finden. Wenigstens enthält er nichts Falsches wie der Name der Genien, der in Ermangelung eines gegebenen oder richtigen Ausdrucks in neueren Zeiten aufgekommen ist und sich allgemein verbreitet hat [2]). Gewiss gehört der Kreis dieser Darstellungen durch die reizende Manigfaltigkeit der heitersten, anmuthigsten, naivsten, unübertrefflichsten Erfindungen zu dem Vorzüglichsten womit die Wände Campanischer Wohnhäuser unsere Anschauung von dem Geist und Kunstgeschmack der alten Welt bereichert haben.

1) Mus. Borbon. IX tav. 19.
2) S. Zoega Bassivil. II p. 185.

Drittes Heft.

Knabe in einem Rund.

Taf. XVII.

Der anmuthige Knabe mit einem Bändchen im Haar und einer auf der rechten Schulter geschürzten Tunica, welcher diese Lieferung eröffnet, befindet sich in dem Antiquarium des königlichen Museums zu Berlin und es ist daher noch auf einem andern vielbesuchten Punkte ausser Neapel Gelegenheit gegeben die Treue der Nachbildung zu vergleichen. Diese Treue ist um so mehr zu bewundern als der eigenthümliche Farbenauftrag der alten Wandmaler eine unmittelbare Nachahmung nicht gestattet, sondern die Erfindung einer eignen Manier nöthig machte, durch die aber, wie sie sich hier vervollkommet zeigt, eine täuschend ähnliche Wirkung der Farben und Töne vermittelt wird. Jene alten Maler malten gewöhnlich so dass die Gegenstände und Formen in der Nähe gesehn nichts von dem sind was sie in einiger Entfernung darstellen, und dass nur erst aus dieser Entfernung wie die Figuren, die Züge, die Gewänder, so auch die Farben und ihre Harmonie gehörig heraustreten. Besonders auffallende Beispiele dieser Art zu malen sind hervorgehoben worden [1]; aber man darf behaupten dass das Geheimniss derselben noch niemals nach

1) Gell Pompejana T. I p 164 ff.

Verdienst beachtet und erforscht und für eine wahrscheinlich noch jederzeit anwendbare Benutzung aufgeschlossen worden ist. Denn sehr verschieden ist Alles was man aus der neueren Malerei mit diesem antiken Verfahren in gewisser Hinsicht vergleichen kann.

Runde mit Halbfiguren darin gehören bekanntlich unter die häufigen Verzierungen der Wände und manche Beispiele davon kommen auch in den Abbildungen vor[2], so wie auch solche Runde mit ganzen Figuren[3]. Nicht auf Bedeutung und manigfaltige individuelle Unterscheidung kam es dabei an, sondern auf heitre gefällige Erscheinung; eine etwas nähere Aehnlichkeit mit dem vorliegenden Bild hat ein Knabe der einen Vogel an die Brust drückt, ebenfalls Halbfigur[4].

2) Antichit. d'Ercol. T. III tav. 50. T. IV tav. 15 T. VII tav. 4. 5. 82. Mus. Borbon. T. XI tav. 3.

3) Ant. d'Erc. T. I tav. 8 T. IV tav. 21.

4) Ant. d'Ercol. T. VII tav. 16.

Korybant.

Taf. XVIII.

Die hier einzeln abgebildete Figur wurde mit zwei andern die vollkommen ähnlich und auch mit ihr zusammen abgebildet sind [1]), in Gragnano, dem alten Stabiä, gefunden. Im Museum sind sie in drei Stücken unter drei Nummern eingetragen, und wenn sie gleich sich zusammenschieben lassen, wo alsdann die unsrige die Mitte einnimmt, so waren sie doch vermuthlich auch unsprünglich getrennt. Wenn an zweien die Mütze und das Mäntelchen hellgrün und an dem einen, der auch etwas zärtere und jugendlichere Fermen haben soll, als helltürkischblau angegeben werden, so scheint dieser Unterschied unwesentlich. Der Grund ist übrigens weiss, die Schilde haben die Farbe von Eisen oder Stahl, die Gerüste worauf die Jünglinge sitzen, sind an dem oberen Kranz gelb, übrigens roth, bei dem dritten, angeblich etwas jüngeren dunkelfarbig. Die Bedeutung dieser Jünglinge ist nicht zweifelhaft, obgleich die ersten Erklärer noch schwankten zwischen den drei Kabiren und den Kureten oder Korybanten, welche beiden nur örtlich verschieden waren: Avellino hat sich mit Recht für die letzteren entschieden. Die Kureten in der Pyrrhiche oder dem Waffentanz kommen in Reliefen nicht selten vor, theils wie sie den kleinen Jupiter umtanzen um sein Weinen zu verstecken, an der bekannten Capitolinischen Ara, theils

1) Antich. d'Ercol. T. IV tav. 30. 31. Mus. Borbon. T. VIII tav. 53.

für sich allein [2]), theils im Bacchischen Thiasos, in welchen diese Pyrrhichisten von der Kybele, der sie tanzten wie die Satyrn dem Bacchus, übergegangen zu seyn scheinen [3]). Die Korybanten der Reliefe haben Helme auf und schlagen die Schilde mit Schwertern und Beides, besonders das Zweite, erwähnen auch die Schriftsteller sehr häufig [4]). Doch erklärt Pausanias auch drei Figuren mit Hüten für Korybanten [5]), und andre geben ihnen, um das Kind Jupiter zu umtanzen, statt der Schwerter auch Spiesse zu den Schilden [6]), die denn freilich denselben Dienst thaten. Es scheint dass die Lanzen der Korybanten im Gemälde so kurz sind um zu diesem Gebrauche bequemer zu seyn. Die Dreispitze in die sie auslaufen, ist ohne Bedeutung und übrigens gewöhnlich, da sie einen besondern Gebrauch hatte [7]). Ungewöhnlich ist dass die Schilde einen Griff am

---

2) Mus. Pioclem. T. IV tav. 9. E. Braun Antike Marmorwerke II Dekade Taf. 8 (im Palast Colonna.)

3) Einer ist an der Vase des Sosibios, zwei mit einem tanzenden Satyr zwischen ihnen an einem Vatikanischen Krater, Gerhards Ant. Bildw. Taf. CVI, 4, einer auch an einer nicht zum besten restaurirten Amphora in Villa Borghese (Camera I n. 22), wo Pyrrhichisten und tiefbekleidete Tänzerinnen zu einem Altar des Pan ziehen.

4) Z. B. Lucretius II, 636 pulsarent aeribus aera, 632 cristas, Ovid Fast. IV, 209 galeas. Nonnus XIII, 106 s. *ξιφέων κτύπος* —. *ἀσπιδόεσσα χόρειη* der Kureten.

5) Pausan. III, 24, 4.

6) Apollodor I, 2, 7 *τοῖς δόρασι τοὺς ἀσπίδας συνέκρουον*. Hyg. 139. Adamantea (nutrix), ne pueri vagitus exaudiretur, impuberes convocavit eisque clipeola aenea et hastas dedit et jussit eos circa arborem euntes crepare, qui Graece Curetes sunt appellati, aliis Corybantes dicuntur.

7) Ueber die pila ferro subtili trigono praefixas. Vegetius I, 20. Man findet sie auf Münzen häufig wie Avellino bemerkt, auf einer in der Hand des Elagabalus, die von den älteren Erklärern angeführt wird. Griechisch *σαυρωτήρ*.

Rand haben; vielleicht weil sie so besser klingen als wenn man die Hand in der Mitte des Schildes durchsteckt [8]).

Auffallend ist es Tänzer ruhend vorgestellt zu sehn, dazu sitzend auf einem Gerüste von eigenthümlicher Art. Man muss vermuthen dass nicht die Kureten selbst, im Dienst irgend eines Gottes, sondern Tänzer die in Pompeji Kureten vorstellten, abgebildet sind, hier im Augenblick vor Eröffnung des Spiels, mit Bezug auf andre Darstellungen die sie in Thätigkeit zeigten: und das Gerüst wird dann der wirklichen Einrichtung nachgebildet seyn. Auf die Zahl drei ist ohnehin, obgleich die Kureten in dieser Zahl vorkommen, bei der Erklärung kein Gewicht zu legen, da man nicht wissen kann ob nicht noch mehrere solche Figuren in demselben Zimmer vorkamen oder ob diese drei alle aus einem Zimmer herrühren. Wenn aber Korybantische Tänzer vorgestellt sind, so wie wir häufig Bacchischen d. h. Satyrn und Nymphen nachahmenden Tänzern begegnen, so ist an eine geschlossene oder bedeutsame Zahl nicht zu denken.

---

8) Nach Dionysus A. R. II, 70 gebrauchten dieGriechen bei den Kuretentänzen die Thrakische Pelta.

Victoria fahrend.

Taf. XIX.

Zu den schönsten Erscheinungen gehört, wie in der Wirklichkeit und den Erfahrungen des Lebens, so im Gebiete der alten Kunst Victoria. Einfachheit und Klarheit der allegorischen Bedeutung, verbunden mit der gefälligsten Gestalt und Stellung, zeichnet diese manigfaltigen, in ihren Beziehungen so vielfach wechselnden Compositionen der Siegsgöttin vor manchen andern, selbst den Griechischen Personificationen verwandter Art aus. Und dieser fruchtbare Gebrauch der Victorien in der Bildersprache der Kunst geht zurück bis auf die frühste Epoche ihrer vollkommnen Ausbildung. Nike lenkte im westlichen Giebelfelde des Parthenon den Wagen der Pallas; auf den Myron ist nach einer Stelle des Tatianus die in Nachahmungen unzähligemal vorkommende Gruppe der stieropfernden Victoria mit Wahrscheinlichkeit zurückzuführen. Neu und den jüngsten und kühnsten Entfaltungen der Kunst zuzuzählen ist die auf der Biga dahinsprengende Victoria, die mit einem gleich schätzbaren Seitenstück, in angemessener Veränderung der Composition, in neuerer Zeit in Pompeji in dem Pantheon entdeckt wurde. Beide sind auch schon in Zeichnung bekannt geworden [1]; doch zeigt die Vergleichung leicht dass die Wiederholung nicht ohne bedeutenden Gewinn ist. Der Sieg verfolgt hier im raschesten Ungestüm sein Ziel, und die Aufgabe war nicht leicht die nackte

---

1) Zahns Ornamente 1828 Taf. 24. 62.

zarte weibliche Gestalt in die rauhe, verwegene Kunst des Circusrenners eintreten zu lassen und ihr zugleich alle Leichtigkeit und Grazie jungfräulicher Bewegung zu erhalten. Der volle Ausdruck dieser Leichtigkeit und Sicherheit, der Kühnheit und unaufhaltsamen Raschheit machen das Verdienst dieser einnehmenden Darstellung aus. Die Rosse, losgelassen, in vollem Lauf, scheinen wie durch göttliche Kraft beherrscht und gelenkt. An den Pferden bemerkt man den noch bis jetzt um Neapel im Gebrauch gebliebenen Schmuck auf dem Kopf. Im Ganzen verhält sich diese Victoria zu denen früherer Kunst wie eine Iris im schwebenden Fluge mit über dem Haupt im Bogen flatterndem Peplos[2]) zu denen der älteren Malerei und der Sculptur.

2) Antich. d'Ercol. T. VII tav. 15.

Victoria mit gespreizten Flügeln.

Taf. XX.

Diess Gemälde aus Pompeji, das von alter Zeit her bekannt ist [1]), fällt in die Klasse der Decorationsmalereien, welchen es mehr darauf ankommt das Auge zu füllen als einen bestimmten Gedanken, einen Moment oder eine Handlung zu veranschaulichen. Eine zierliche und sich zierende Figur stellt sich zur Schau: als Victoria bezeichnet sie der kleine Schild den sie hält und der ähnlich in Gemälden ähnlichen Schlages vorkommt [2]), was darum nicht überflüssig ist zu bemerken weil an einen Spiegel gedacht worden ist in welchem die Göttin sich bespiegele. Sie hält aber diesen Schild, auf welchen Victoria sonst Thaten einzeichnet und neben dem sie in einem andern Gemälde von Pompeji den Siegskranz hält [3]), zur Zierrath, ebenso wie mit der andern Hand das Gewand in die Höhe: ebenso dienen die parallel gehaltenen zu beiden Seiten herabflatternden Enden des Mantels und die gleichmässig ausgebreiteten gewaltigen Schwingen dem Decorationsgeschmack, der noch sichtlicher ist in dem phantastischen Fussgestell worauf das

---

1) Antich. d'Ercol. T. VII tav. 27.

2) Z. B. haben dieselben zwei balancirende Figuren Ant. d'Ercol. T. VII tav. 49, eine andre tav. 11.

3) Mus. Borbon. T. VIII tav. 54, wo die Erklärer mit gesuchter Gelehrsamkeit statt der Victoria eine Riconoscenza militare annimmt.

Bild wie eine Statue errichtet ist. Aehnliche Fussgestelle von Statuen, auch solchen die nicht aus dem Charakter der Sculptur herausfallen, sind in diesen Gemälden nicht selten [4]) und deuten auf den Uebergang zum Geschmack der Arabesken. Auch die bunten Farben des Gewands und der Flügel entsprechen dem Charakter dieser Victoria, die überdem mit einem Blumenkranz und einem goldnen Armband geschmückt ist.

4) Man sehe z. B. den Mars Ant. d'Ercol. T. IV tav. 2. Mus. Borbon. T. VIII tav. 56.

Victoria mit der Palme. Jüngling mit Strahlenkrone und Fächer.

Taf. XXI.

Verschieden von der vorhergehenden hat diese Victoria, die zu den neueren Entdeckungen zu gehören scheint, eine bestimmte Bedeutung, die des Ruhmes welchen der Sieg verleiht. Die ernste Miene womit sie vor sich blickt, erhöht als Zeichen überlegter Entscheidung den Preis. Die Palme bedarf keiner Auslegung: was dagegen das Andre sey was Victoria in ihrer Linken hält, ist schwer zu sagen. Wie fasces, als Zeichen hoher von ihr dem Sieger verliehener Würden, sieht es nicht aus: und einer Schriftrolle worin die Geschichte der zu feiernden That enthalten wäre, sieht die zweimal umbundene Masse auch gerade nicht aus.

Völlig unbestimmbar ist bis jetzt die zur Seite dieser Victoria nach Art eines Genius schwebende Jünglingsfigur. Diese rührt aus Stabiä her und ist in Neapel zweimal bekannt gemacht worden [1]. Wie die Strahlenkrone die gewissen Göttern eignet, zu dem Wedel aus Pfauenfedern, womit sich die Weichlichen, wie auch mit grünen Zweigen die Fliegen wehrten und Kühle zuwehten [2], zusammenpasse, ist nicht klar, und die Vermuthung dass diese Figur, mit einer an-

---

1) Antich. d'Ercol. T. III tav. 24. Mus. Borbon. T. VII tav. 9.

2) Propert. II, 24, 11. Martial. XIV, 67. III. 82, 12. Claudian. in Eutrop. I, 109. Daher flabelliferae, Plaut. Trinumm. II,

dern zugleich gefundenen die ein Gefäss trägt, zum Dienst irgend einer Gottheit Beziehung habe, ist nur eine der Aushülfen die man ergreift um doch etwas zu sagen wo das Besondre sich unbestimmt und eigentlich unverstanden in die unendliche Menge der unbestimmten und unklaren Bilder verliert. Stil und Ringe des Pfauenfächers sind goldfarbig, der Mantel des Genius roth.

1, 22 und flabelliferi. An die letzteren erinnern die drei Figuren die einen Zweig und eine Schüssel halten Antich. d'Ercol. T. II, tav. 34. 35.

Juno besucht den Jupiter auf dem Ida.

Taf. XXII.

Um die hier aus einem der schönsten Gemälde Pompejis herausgezeichneten Köpfe zu würdigen ist es unerlässlich das öfter abgebildete Ganze selbst gegenwärtig zu haben [1]). Es ist sogar gut noch etwas weiter zurückzugehn. In einem im Jahr 1824 entdeckten, im Januar und Februar 1825 ausgegrabenen Hause, welches schicklicher das Homerische als das des Dichters oder gar des tragischen Dichters (wozu nicht der entfernteste Grund da ist) genannt wird, waren in einem an dem Atrium liegenden Gemach die beiden berühmten Gemälde der Zurückführung der Chryseis und der Wegführung der Briseis, in einem an dies Gemach anstossenden Zimmer dieser Besuch der Juno und in einem andern, gerade diesem Bilde zur Seite, eine vorzüglich schöne Venus, die nur sehr gelitten hat. In einem der Chryseis und Briseis gegenüber gelegenen Zimmer am Atrium ist im Fries ein Amazonenkampf gemalt (die Amazonen zu Wagen, was selten ist, zu Pferd und zu

1) Mus. Borbon., T. II 1825 tav. 59. Inghirami Galleria Omer. T. II tav. 131. R. Rochette Maison du poète tragique pl. 22. Kunstblatt, Tübingen 1825 N. 36, 1833 S. 264. W. Gell Pompejana vol. I 1835 pl. 41 p. 160 und Grundriss des Hauses (worüber auch Mus. Borbon. T. II tav. 55 und Berliner Kunstblatt 1828 S. 16—21 zu vergleichen ist), mit Angabe der Gemälde pl. 35 pl. 143, R. Rochette Peintures de Pompéi 1844 pl. 1. E. Braun giebt in seiner Vorschule zur Mythologie Taf. I eine Abbildung des Gemäldes ohne Erklärung.

Fuss), welcher Kampf wohl der unmittelbar auf die Ilias in der Aethiopis folgende seyn möchte, und in einem vom Atrium entfernteren Raum, fanden sich noch zwei grosse Wandbilder deren Stoff aus dem mit der Ilias auf der andern Seite in Verbindung gesetzten Gedicht der Kypria genommen ist, die Geburt der Helena oder Leda welche das von der Nemesis geborne Ei der Drillingsgeschwister betrachtet das ihr von einem Hirten überbracht ist [2]), und das Opfer der Iphigenia. Zwei oder drei andre nicht in diesen Zusammenhang fallende Bilder kommen in den Zimmern der Leda und der Amazonen vor; eine bestimmte geregelte Zusammenstellung von Scenen der Troischen Geschichte war nicht beabsichtigt, aber einigen Zusammenhang unter ihnen kann man nicht verkennen: und da die Bedrängniss der Achäer, wegen deren Juno den Jupiter besucht, eine Folge von der Beleidigung des Achilles war, so wird es nicht als ganz zufällig gelten dürfen dass die Briseis und die Juno auf den auf einanderstossenden Wänden zweier Räume gemalt sind.

Der Besuch nun der Juno nach dem vierzehnten Gesang der Ilias hat dem Maler zu einer merkwürdigen Composition Anlass gegeben, deren Original man einig ist in die schönen Zeiten der Kunst zu setzen [3]). Der Ida ist kenntlich genug bezeichnet durch Berge und einen Baum, Velonaeiche oder Tanne, und besonders durch eine Säule mit Löwen darauf und mit andern daran hängenden Zeichen des Kybeledienstes, Pfeifen, Krotalen und einem Tamburin, und durch die drei Idäischen Daktylen. Die Troer mit Phrygern zu verwechseln war seit der Zeit der Tra-

2) Doch folgt in der Behandlung dieser Geschichte der Maler nicht der alten epischen Erzählung selbst welche im Bild ein Seitenstück von Peleus und Thetis abgegeben haben würde, sondern der späteren Combination, die aus dem Komiker Kratinus und aus Apollodor bekannt ist.

3) Das Ganze des Bildes ist fast mannshoch, 1 mètre 37 c. hoch, 1 m. 27 c. breit.

gödie eingeführt und den in Phrygien herrschenden und das Land recht wohl bezeichnenden Kybeledienst, welchen Homer nicht kennt, auch nach Troas zu versetzen, ergab sich von selbst aus dieser Vermischung der Bewohner des Landes. Die Daktylen des Ida, welche als drei und als die ersten Schmiede aus dem alten Dichter der Phoronis bekannt sind, sollten neben der Idäischen Mutter auf den Namen des Gebirgs selbst anspielen. Dass der eine, mit der auf dem Rücken umgewandten Hand, die Finger auffallend zeigt, auch die beiden andern die Hände so auflegen dass die Finger in die Augen fallen, lässt vermuthen dass der Maler auch auf den Namen der Daktylen hindeuten wollte: denn es verschmähten die Alten kleine Spiele des Witzes dieser Art nicht. Den Fluss Meles, Vater des Homer, liess einer der Maler des Philostratus das rieselnde Wasser so durch seine aufgesetzten Finger (*δακτύλους*) fliessen dass man sich der Daktylen als Verse erinnern konnte. Uebrigens sehen die Daktylen als Einheimische den als Fremde hier weilenden Göttern und der anziehenden Scene die sich ankündigt, neugierig zu und sprechen darüber unter sich. Dass Nebenpersonen, die nur zu einem untergeordneten Zweck da sind, durch Kleinheit von den andern Figuren sich unterscheiden, ist in der Ordnung.

Was nun das Olympische Ehepaar betrifft, so zeigt Juno Zurückhaltung, sie lässt den Gemal ihre Hand eher nehmen als dass sie sie ihm gäbe, ihre Stellung wie ihr Anzug ist vornehm und voll Würde. Jupiter der sie über der Hand unter dem Arm fasst, scheint sie an sich heran ziehen zu wollen. Von sinnlichem Ausdruck ist in dem ganzen Bilde keine Spur, es stellt den Anfang der Unterredung dar und hat durchaus einen edlen und feinen Charakter. Juno geht nicht allein, sie hat nach der vom wirklichen Leben entlehnten Sitte ihre dienende Begleiterin bei sich, die man Iris nennen darf, da auf Iris als Götterbotin, so wie auf den männlichen Götterboten allerlei andrer Dienst wie von selbst übergeht. So hat in einem

schönen Gemälde Thetis die ihr Kind in den Styx taucht, die geflügelte Dienerin hinter sich[4]); hinter der verlassenen Ariadne eines Herculanischen Gemäldes deutet sie tröstend auf das Schiff[4*]) und bei Theokrit macht Iris dem Jupiter und der Juno bei der Hochzeit das Bett[5]). Die Stellung welche Iris zu ihrer Herrin annimmt, unterstützt den Ausdruck von Verlegenheit und Sprödigkeit, welchen diese sich zu geben beliebt. Nur weil man dies nahliegende Motiv nicht bedachte, konnte man über die Bedeutung dieser Figur im Zweifel seyn[6]).

Den Gegenstand festzustellen ist bei diesem Gemälde nicht allein um seiner selbst willen belohnend, sondern auch wegen seiner Beziehung zu dem Homerischen Vorbild. Homer schildert die zugleich politische und häusliche Intrigue wodurch Juno ihre Freunde die Achäer aus der Bedrängniss retten will worin ihr Gemal sie hält, mit der unbefangensten Natürlichkeit und der strengsten Züchtigkeit, so dass die Schilderung, im Verein mit den Grazien der Erzählung, nur noch in dem Besuch des Anchises durch Aphrodite in dem Hymnus ein Gegenstück findet. Diess konnte ohne Zweifel auch Platon nicht verkennen, obwohl er in seiner Zeit, welche die Menschlichkeiten der Götter nicht mehr mit der Treuherzigkeit aufnahm wie die alte

---

4) W. Gell Pompej. T. II pl. 73.

4*) Pitt. d'Ercol. II, 15. Böttigers Archäol. Hefte I, 1, wo der Figur der Name Iris gegeben ist.

5) Theocr. V, 133 f.

6) Weiblich ist die Figur sicher, also ist gewiss nicht an Hypnos zu denken, welchen Juno bei Homer sich zum Beistande mitnimmt. Dieser müsste auch auf den Jupiter wirken, nicht die Juno schieben. Von Pasithea, nach K. O. Müllers Vermuthung, die aber nur ausnahmsweise die Stelle des Schlafs vertritt, sondern nur seine Gattin heisst, um durch ihren Namen seine Herrschaft auszudrücken, von der Nacht als Mutter des Schlafs, von Aurora und andern Namen hätte nie die Rede seyn sollen. Iris hat übrigens Ohrringe und ihre Farbe stimmt mit der der Juno überein, was wegen der neuesten farbigen Abbildung zu bemerken ist.

gethan hatte und wie es im christlichen Mittelalter wieder geschehen ist, gerade solcher Schilderungen wegen die Dichter als anstössig lieber aus dem Staat ausgeschlossen hätte. Den Französischen Herausgeber des Gemäldes hat eine recht trübselige Ansicht, die er in neuerer Zeit von der Griechischen Mythologie überhaupt fasste, verleitet, auch diese unnachahmliche schöne Homerische Erzählung in das falscheste Licht zu stellen. Die Art wie dagegen der Maler das Meisterbild des Dichters aufgefasst hat, ist uns ein grosses Zeichen für die sichere Wirkung desselben in dem von uns angedeuteten unschuldigen Sinne der alten Zeit. Vermuthlich wollte er doch nicht lehren wie Homer die Geschichte sittsamer hätte darstellen sollen, sondern versuchen unter ganz verschiedenen Bedingungen sie dennoch in gleich edler und fein gebildeter Weise zu behandeln wie Homer sie bezeichnet hatte. Wie sehr ihm diess gelungen ist, lehrt noch mehr als der prüfende Blick auf das Gemälde selbst die Vergleichung mit der Darstellung derselben Scene wie sie Hannibal Caracci, welchem auch von der Feinheit der Homerischen Erzählung nichts bekannt geworden zu seyn scheint, im Palast Farnese, für einen Cardinal, gemalt hat, zu plump und gemein um nur den beabsichtigten sinnlichen Reiz zu erreichen. Den magischen Brustgürtel der Aphrodite, welchen Juno in ihrem Busen versteckt halten sollte, und die Hülfe des Schlafsgotts konnte der Maler nicht benutzen: nur zwei Motive aus Homer konnte er aufnehmen und hat es gethan. Das eine besteht in dem schönen Anzug womit Juno bei Homer sich so sorgfältig schmückt, das andere in der weiblichen Klugheit und List dass sie sich den Schein giebt auf der Reise nach dem Oceanus und der Tethys zu seyn und dem Gemal, den sie bethören will, seinen Wunsch vielmehr zu verweigern. Diese scheinbare Sprödigkeit, diess berechnete Widerstreben ist auf das Glücklichste ausgedrückt indem Iris, die als die Vertraute der eigentlichen Absicht ihrer Gebieterin zu denken ist, sie sanft dem Jupiter zuschiebt und dadurch

uns verräth wie diess Widerstreben gemeint ist. In nur zwei Figuren stellt schon eine der Metopen von Selinunt die Scene sehr schön dar.

Hier kommt uns nun die ausgeführte Zeichnung unsrer Tafel sehr zu statten, um in dem physiognomischen Ausdruck der Göttin zu erkennen wie wohl der Künstler die Scene durchdacht, wie fein er ihren Charakter in allen Zügen durchgeführt hat. Diese Juno, die zwar die feurigen Augen, den kleinen runden Mund und überhaupt den Typus des Pompejischen schönen Gesichts, so gut wie Achilles, Bacchus und andre Figuren an sich trägt, unterscheidet sich dennoch nicht bloss durch die Grösse der flammenden Augen als Boopis, sondern auch durch Mienen worin der Eine Stolz, der Andre Strenge, Schelling, indem er an Rhea denkt, eine wilde Schönheit, etwas Ahndungsvolles, Prophetisches oder auch das Bewusstseyn eines unheilvollen Erfolgs erkannte. Denkt man sich aber die verstellte Abneigung der Juno gegen den Vorschlag des Jupiter, so wird man ihren Gesichtsausdruck, den etwas gespannten, aufwärts schauenden Blick, die Miene des Zwiespalts, des Besinnens vollkommen entsprechend finden: und es ist mir hier vergönnt aus frischer Erinnerung des Originals selbst zu urtheilen. Dass auch die Art wie sie ein Ende des Peplos vor ihrem Schoos heraufgezogen hält, in ihre Rolle wohl passe, ist eine richtige Bemerkung des Französischen Herausgebers[7]). Die Arme sind entblösst zu

7) Par un sentiment de pudeur ou plutôt de coquetterie, toujours grave, comme il convient à Junon, et qui, du reste, s'accorde à merveille avec le mouvement de toute sa personne & avec l'expression de la figure, elle tient relevé devant elle un pan du péplus qui lui couvre la tête et les épaules. Im Grunde dasselbe was Becchi ausgedrückt meinte, repulsa di questa dea a' voleri di Giove. Dass die Bewegung nicht zufällig sey, fühlte auch Schelling. Er sagt darüber: „Rhea warnt dadurch gleichsam und wehrt zum voraus den Kronos den verhängnissvollen Schoos ihm selbst unheildrohender Geburten zu eröffnen."

Ehren des Homerischen Beiworts weissarmig (λευκώλενος) Von dem Ganzen des Gemäldes bemerkte Sir William Gell dass es dem des Achilles nachstehe, so schön auch die Köpfe und die Gewänder seyen: und von der Schönheit der Malerei, nicht zugleich auch von der der Erfindung und Composition verstanden, ist diess Urtheil nicht anzufechten.

Die obige Erklärung unsres Gemäldes, die so sicher ist als irgend eine, wurde zuerst von G. Becchi im Burbonischen Museum gegeben (der nur die Daktylen nicht erkannte, sondern für die Kureten nahm), als es schon vier andre Erklärungen, eine falscher als die andre, davon gab, und sie wurde befolgt von Inghirami und, mit Aufgebung seiner eignen früheren, von Raoul Rochette. Doch darf ich diejenige hier nicht ganz übergehn wonach Saturn und Rhea vorgestellt wären. An die Vermälung von diesem Paare dachte zuerst Gerhard[8]), und diese Vermälung, in Gegenwart der Kabiren oder der Korybanten oder der drei Idäischen Daktylen, Kelms, Damnameneus und Akmon, suchte ausführlicher K. O. Müller nachzuweisen[9]), und davon gieng auch Schelling aus in einer vor der Akademie in München gehaltenen Vorlesung[10]). Der Anlass zur Verwechslung lag allein darin dass der auf das Hinterhaupt heraufgezogene Mantel, welchen hier der mit Eichenlaub bekränzte und jugendkräftig gehaltene Jupiter trägt, ein ganz gewöhnliches Zeichen des Saturn ist. Indessen führt Müller selbst Beispiele an dass diese Art den Mantel zu tragen auch in Bildern des Jupiter vorkommt[11]), und be-

---

8) Kunstblatt 1826 St. 8.

9) Bullett. dell'inst. di corr. archeol. 1832 p. 189—92. Handbuch der Archäol. § 395, 2.

10) Kunstblatt 1833 St. 66. 67. Auch in den sämmtlichen Werken 2. Abth. 2, 675 (Philos. der Mythologie).

11) Gerhards Ant. Bildw. I, 1 S. 5 Not. 22. Mus. Odescalchi T. II, tab. 33. Der Jupiter welchen Becchi für denselben Gebrauch anführt, Pitt. d'Ercol. T. IV (nicht II) tav. 1, giebt gerade für die Bedeckung des Hauptes keinen Beleg ab. Aber bekannt genug sind

kannter sind andre, so dass also der Mantel nicht gegen den Jupiter zeugt, während der Eichenkranz entschieden für ihn, nicht aber für den Kronos spricht. Ueberhaupt ist Saturn, wie er in einem Pompejischen Gemälde[12]) und sonst in so manchen Abbildungen erscheint, von der Figur des vorliegenden Jupiter ziemlich verschieden. Auch die Ringe die man an beiden Figuren am vierten Finger der linken Hand bemerkt, beweisen keineswegs für eine Hochzeit, also für Kronos und Rhea, da die Brautringe in der Ehe nicht abgelegt werden[13]): hier sind sie nicht bräutlich, sondern ehelich und sind recht fein gewählt gerade in Bezug auf Juno und ihren Besuch bei Jupiter. In den Daktylen sieht Schelling die drei Söhne des Kronos und der Rhea, Pluto, Neptun und Jupiter, denen erst noch geboren zu werden bestimmt ist, „als die schlechthin zu-

---

die Borghesische Ara, wobei Winckelmann Mon. inéd. tav. 11 das Zeugniss des Arnobius VI, 21 (Jupiter riciniatus, der etwas ganz Andres zu seyn scheint) und Martianus Capella anführt (I, 66 tunc Jupiter — apponit primum vertici regalis serti flammantem coronam contegitque ex posticis caput quodam velamine rutilante quod ei praesul operis Pallas ipsa texuerat): und der Candelaberfuss Mus. Piocl. T. V, tav. 2, an denen Jupiter nach altem Styl auf diese Art bekleidet ist. Den Grund des bedeckten Haupts liess Winckelmann ununtersucht; Visconti bezog es auf die Beiwörter σκόπος, ὄμβριος, καθάρσιος. R. Rochette Peintures de Pompéi p. 13 not. 1 auf den Himmel, mit Unrecht, da der Gott des Himmels, auf den er in seinen Mon inédits pl. 69 verweist, nicht den Kopf mit dem Peplos bedeckt hat, sondern den Peplos im Bogen über dem Haupt flatternd hält. Wenn bei Saturn und Pluto die Verhüllung des Haupts bedeutsam ist, so geht sie bei Jupiter vielleicht nur auf wirklichen Gebrauch. Diess Ueberziehen des Mantels über den Kopf, des Warmhaltens wegen, ist aus dem Leben genommen und auch bei Achilles angewandt, welchen Priamos um die Leiche fleht an einer Vase zu München. Gerhard, Auserl. Vasen III, Taf. 197.

12) Mus. Borbon. T. IX tav. 26. W. Gell, Pompej. Vol. II pl. 74 p. 34.

13) Wenn es eines Zeugnisses bedürfte: Isid. Etym. c. 20. feminae non usae sunt annulis nisi quos virgini sponsus miserat.

künftigen, noch unter der Gegenwart verborgenen", und bietet viel Scharfsinn auf um in der Zeichnung selbst die speculative oder mystische Entwicklung, die er der alten Fabel engedeihen lässt, nachzuweisen. Doch möchte es schwer seyn einen hochsymbolischen Charakter und theologische Spitzfindigkeiten wie die hier vorausgesetzten in alten Gemälden und Kunstwerken überhaupt aufzufinden. Allerdings hat der Schellingschen Erklärung auch ein tüchtiger jüngerer Archäologe, der sonst die Kunstwerke wohl darauf ansieht was sie wirklich enthalten, „wegen ihrer Tiefe" den Preis zugesprochen, aber ohne zu ihren Gunsten irgend einen neuen Grund geltend zu machen [14]). Er wendet gegen die Daktylen ein dass sie überflüssig seyn würden da die Bezeichnung des Locals, wodurch sie allenfalls zu rechtfertigen wären, schon hinlänglich klar durch die Säule mit Attributen des Phrygischen Cultus gegeben sey. Aber unermesslich viel müsste man wegschneiden wenn man die Darstellungen der Kunst, auch der alten die sparsam ist, auf das schlechthin Nothwendige beschränken und alles aus irgend einem Grunde vielleicht Entbehrliche ausschliessen wollte. In das Einzelne der sehr ausführlichen Erklärung selbst einzugehn, wie es der berühmte Name ihres Urhebers zu erfordern scheint, würde andrerseits diesem Orte nicht angemessen seyn. Scharfsinnig unter der sie bedingenden Voraussetzung und insofern der gute Zweck der Daktylen im Bilde noch nicht erkannt war, kann sie sich nicht behaupten gegen alle in der andern sich so wohl vereinigenden Umstände: und vielleicht fällt es erst diesen den Ida so sinnreich bezeichnenden Idäischen Daktylen gegenüber recht auf, wie unwahrscheinlich gerade bei der Hochzeit des Kronos die Verbindung des Jupiter, den er hatte verschlingen wollen, mit den beiden andern Brüdern, die er eingekerkert hatte und die jener befreit, seyn würde.

14) H. Brunn, Jahrbücher der Kritik. Berlin 1843 Th. 2 S. 119—127. O. Jahn, Archäolog. Beitr. S. 286 stimmt ihm bei.

Jupiter im Wolkenrevier[1]).

Taf. XXIII. XXIV.

Der Vater der Götter ist hier, recht als der Wolkensammler, auf einem Wolkenlager gebettet. Ein voller Regenbogen wölbt sich dicht über ihm empor, jenseit dessen der Adler ebensowohl als der Bewohner dieser Region wie als der Diener des Jupiter sichtbar ist. Amor wurde von Alcäus ein Sohn der Iris und des Zephyr genannt; aber dieser die Natur entzündende und belebende Amor ist es nicht welcher sich hier mit Jupiter beschäftigt. Ohne Zweifel liegt in seinem gebieterischen Deuten auf den Scepter des Herrschers der Gedanke des Bildes: und es ist dabei ohne Bedeutung oder nur zufällig dass Amor zugleich den Arm des Jupiter berührt, den er nicht drückt und niederhält. Welcher aber dieser Gedanke sey, ist nicht leicht zu errathen, wenigstens genügt der Sinn den man damit auf verschiedene Weise hat verknüpfen wollen, keineswegs. Vielleicht dass durch ein andres zu diesem in Bezug gesetztes Bild die Bedeutung sich aufschloss, die in der Absonderung sich nicht bestimmen lässt. Dass Jupiter in seinem Innern sehr beschäftigt, sogar angegriffen ist, eine gewisse Unentschlossenheit ist deutlich ausgedrückt, besonders in den weit offenen Augen und dem halbgeöffneten Mund. Aber auf was, auf wen beziehen sich diese noch unentschiedenen Gedanken? Doch erregt auch so, indem die Neugierde unbefriedigt bleibt, das schöne Bild

1) Pitt. d'Ercol. Vol. IV. tav. I.

des Olympiers ein besonderes Wohlgefallen. Er ist mit Eichenlaub bekränzt und sein Gewand ist röthlich oder hellbräunlich*).

---

*) Emil Braun der diess geistreiche Gemälde in der Vorschule der Mytholog. 1854 Taf. 15 giebt, bemerkt S. 10 sehr richtig dass der Liebesgott durch vernehmbaren Fingerzeig den Zeus auf eine der schönen Erdentöchter unten hinweist, wodurch Manches in dem Obigen sich berichtigt oder aufhebt. Nur kann ich darin nicht beistimmen, dass Amor den Zeus nahe als er den Donnerkeil zum Dreinschlagen bereit hält. Vielmehr drückt die straffe Niederhaltung des Donnerkeils, den er als seine Waffe immer bei sich führt nur aus wie mächtig er durch die plötzliche Regung im Innern heftig getroffen ist, aus der Ruhe aufgeschreckt die durch den Regenbogen und in dem behaglich dasitzenden Adler ausgedrückt ist, der übrigens auch zu bemerken scheint was vorgeht.

Dritte Reihe.

Erstes Heft.

Phrixus und Helle.

Taf. I.

Phrixus, der Sohn des Athamas, wird vom Opferaltar weg mit seiner Schwester durch einen Schaafbock davon getragen, welchen ihm Jupiter oder Juno oder Mercur, den dieses Thier angeht, oder seine Mutter Nephele zugeführt hatte, den Widder mit dem goldnen Vliess. Von diesem stürzt Helle ins Meer herab und giebt dem Hellespont ihren Namen. Diese Fabel darzustellen mag die Künstler nicht so sehr ihre alterthümliche Seltsamkeit, die auch ihr Anziehendes für die Alten hatte, als die nicht geringe Schwierigkeit sie auf gefällige Art zur Anschauung zu bringen abgehalten haben. Denn wir finden sie weder in Vasengemälden noch in andern alten Bildwerken ausgedrückt. Diese Schwierigkeit ist in dem vorliegenden schon 1760 in Pompeji gefundnen Bilde[1]), das sehr einfach aussieht, aber auf einer sehr sinnreichen Auffassung und Erfindung beruht, glücklich genug überwunden. Den Charakter barocker Mährchenhaftigkeit mochten die Paläphate und ihre Vorgänger seit den Schülern des Aristoteles abstreifen: ein Künstler konnte diess nicht wollen. Aber unter den gegebenen Bedingungen des Wunderbaren einige

---

1) Pitt. d'Ercol. T. III tav. 4. Mus. Borbon. T. VI tav. 19.

vollkommen natürliche Motive auf gefällige Art auszudrücken, in das Spiel und die Maske des Mährchens einen menschlich ansprechenden Sinn zu legen blieb ihm übrig. Die Erzähler selbst lassen sich auf die Art, wie der Widder das Geschwisterpaar getragen habe, nicht viel ein. Apollonius und Andre übergehn sie ganz[2]. Apollodor sagt, durch den Himmel über Land und Meer trug der Widder die Geschwister und diese Luftreise drücken auch Andere aus[3]. Aber Flügel, die hiernach im Bilde nöthig wären, hätten mit dem sich anhaltenden Arm des Phrixus sich nicht wohl vertragen und der Maler hat daher vorgezogen den Widder über oder durch die Wellen hin laufen zu lassen, wovon auch im Uebrigen seine ganze Composition abhängt. Diess ist indessen nicht willkürlich, sondern andre alte Erzähler legen die Wunderkraft in die Beine des Thiers welche das Wasser trägt[4]. Hiermit stimmt zusammen dass der Schaafbock ein Sohn des Neptun als Widders und der in ein Schaaf verwandelten Theophane genannt wird[5]. Die Vorstellung nähert sich hiernach andern bekannten wie dem Arion auf dem Delphin, den Nereiden auf Seestieren in Gemälden dieser Orte[6].

---

2) Apollonius insbesondere II, 1132. So Pausanias IX, 34, 4. Eratosthenes Catast. 19.

3) Apollod. I, 9. Lucian Astrol. 14 *δι' αἰθέρος*. Dial. mar. 9 lässt er die Helle aus Schwindel bei dem Blick in die Tiefe in das Meer fallen. So Philostratus II, 15 *διὰ τοῦ ἀέρος πορθμεῦσαι*, Tzetzes ad Lycophr. 22 p. 313 *φερομένων διὰ τοῦ ἀέρος*. Augustinus C. D. XVIII, 13 vecti aere volaverint.

4) Ovid Her. XVIII, 143 quem per freta tristia tutum–vexit ovis. Paläphat 31 *τὸν κριὸν διανήχεσθαι*. Daher die plumpe Vorstellung bei Lactantius zu Stat. Achill. I, 24 Helles (ein Helles für Helle aus erstaunlicher Unwissenheit) natans ad caudam ipsius (arietis) se fessus tandem ponto submersit.

5) Hyg. Fab. 3. 188 German. ad Arat. 223.

6) Arion M. Borbon. Vol. X tav. 7, Nereiden Vol. VIII tav 55 und weniger gut Pitt. d'Ercol. Vol. III tav. 18.

Der Augenblick ist wohl gewählt. Helle war im Fall untergetaucht, wie ihr aufgelöstes, dickes vom Wasser schweres Haar zeigt, es hebt sie wieder empor indem sie zugleich selbst mit aller Kraft sich hebt. Phrixus aber drückt in dem Bemühen sie zu erreichen den Widder hernieder, so dass dieser mit den Hinterbeinen tiefer in das Wasser hineindringt und mit dem vorderen Körper um so angestrengter vordringt, und er selbst ist nahe daran herabzugleiten indem er seine Hand ausstreckt[7]). Fast berühren sich schon Beider Hände und der geöffnete Mund der Helle zeigt wie sie die letzten Kräfte anstrengt: der Moment vor dem Versinken ist auf seiner Spitze.

Dem Phrixus ist die tiefer bräunliche Hautfarbe des abgehärteten Südländers und der hochrothe Mantel, der mit blauem Rand eingefasst ist, gegeben zum Abstich von dem goldenen Vliesse.

In einem andern Gemälde von Pompeji, im Pantheon, ist der Augenblik der Ankunft dargestellt[8]). Phrixus, dem der ausgespannte Mantel als Segel dient, hängt nur noch mit einem Arm an dem Hals des Widders; denn dieser setzt eben aus dem Meer an das gehügelte Land, das auch einer der begleitenden Delphine in freudigem Sprung berührt. Der Herausgeber bemerkt, diese Begebenheit des Phrixus komme in Pompeji in sehr vielen Gemälden vor. Mir ist nur noch aufgefallen, so viel ich wenigstens notirt finde, in dem Hause des Sallustius Helle auf dem Widder und auf der Wand gegenüber Europa auf dem Stier, und dasselbe auch in dem Hause des Achilles und der Briseis der folgenden Taf. 7, und in dem Zimmer links am Eingang[9]). So reitet

---

7) Ovid Fast. III, 871:

Pene simul periit dum vult succurrere lapsae
frater et extentas porrigit usque manus.

Dabei schwebte dem Dichter vielleicht ein ähnliches Gemälde vor.

8) Mus. Borbon. Vol. II tav. 19.

9) In Ansehung des letzteren könnte ich mich geirrt haben. Wenigstens erwähnt Fr. Förster in Tölkens Berliner Kunstbl. 1828

auf dem Widder eine Schöne auch an einer gemalten Vase lustig durch das Meer, welches durch einen Delphin bezeichnet ist[10]). Aber diese wird von Italinsky wohl mit allem Recht für Theophane erklärt, welcher zu Gefallen Neptun sich in einen Widder verwandelt hat[11]). So hat man ein vollständiges Gegenstück zu dem Stierjupiter mit der Europa auf dem Rücken durch das Meer: und obgleich sich etwa sagen liesse dass man dazu auch die Helle bestimmt haben könnte, indem man dem malerischen Zweck zu Gefallen dem Mythus einen sinnleeren Zusatz gab, so wird es doch, da Theophane gegeben und ohne alle Schwierigkeit ist, gerathen seyn den Namen Helle auch im Wandgemälde aufzugeben. Auch auf der Münze von Alopekenesos im Thrakischen Chersonnes[12]) wird man dann nicht „Helle allein auf dem Widder", sondern Theophane auf dem Widder anführen müssen.

Phrixus auf dem Widder ist auch auf Münzen von Gela, so wie seine Opferung des Widders in Kolchi[13]), die auch auf der Akropolis von Athen in Marmor oder Erz vorkam[14]). Die Sage war in einer gewissen Periode unter den gefeierten: Hesiodus und Pherekydes werden in Bezug auf das Goldvliess erwähnt; im Aegimios opferte Phrixos

---

S. 19 eine Zeichnung aus diesem Hause mit Phrixus, reitend durch das Meer, welchem Helle als Seele mit Schmetterlingsflügeln verklärt erscheine (sie würde dann eher als Seele entschweben, indem ihr Leib so eben in den Wellen untergegangen wäre). Phrixus oder wie ich notirte Helle, hat hier einen grünen Nimbus (Luftkreis in Form einer Stephane) um das Haupt. Der Europa gegenüber erwähnt Herr Förster nicht.

10) Tischbeins Vasen Th. III Taf. 2. Bei Guigniaut pl. LXVII, 630. So auch Wieseler in Gerhards Archäol. Zeitung 1846 S. 214 und Gerhard das. 1853 S. 116 Not. 9.

11) Ovid Metam. VI, 117. Hyg. 188.

12) Dumersan Cab. d'Allier de Hauteroche pl. IV, 1.

13) Torremuzza Num. Sicil. tav. XXXIII, 3—6.

14) Pausan. I, 24, 1.

den Widder und weihet das Vliess eh er in das Haus des Aeetes eingieng [15]), der Widder sprach bei Hekatäus, dem Phrixus den ihm drohenden Opfertod zu verkünden oder nachher sich selbst zur Opferung darzubieten [16]); Pindar erwähnt die Rettung [17]), in Tragödien mit dem Titel Phrixos stellten Achäus, Sophokles und Euripides die Ereignisse dar die seine Flucht herbeiführten. Nach örtlichen Sagen haben manche Gegenden sich etwas von der Geschichte angeeignet [18]).

15) Schol. Apollon. III, 584. IV, 816. Eratosth. Cat. 19.

16) Schol. Apollon. Rh. I, 256, II, 1146. Schol. Nub. 258. Palaeph. 31. Tzetz. ad Lyc. 22.

17) Pyth. IV, 161.

18) Bei Paktye ist Helle verunglückt, Hellanicus b. Schol. Apollon. II, 1144; in Troas ist ihr Grab, Herod. VII, 58, Lucian. D. M. 9; am Ausfluss des Phyllis ist Phrixus auf der Flucht bei König Dipsacus eingekehrt, Apollon. II, 652; ein Ort hiess Widders Lager, wo er zuerst ausgeruht hatte, IV, 115. Auch die Abstammung des Phrixus von Orchomenos und andern Orten hat wohl ihren Ursprung von diesen Orten: der ursprünglichen Dichtung nach gehört er mit Athamas, Nephele und Ino zusammen.

Hercules der Löwenwürger.

Taf. II.

Diess Gemälde ist aus Herculaneum und kam 1761 zum Vorschein[1]). Die Art wie es die Erwürgung des Nemeischen Löwen darstellt ist unter den verschiedenen Gruppirungen unter welchen der Sieg über den Löwen ausgedrückt wird, bei weitem die verbreitetste und häufigste und wahrscheinlich schon seit der Zeiten des Amykläischen Throns im Gebrauch gewesen, an welchem nemlich Hercules vorkam den Löwen erwürgend. An der ersten Metope des Theseion ist die Variation dass Hercules den Löwen nur mit dem linken Arm umfasst und mit der Rechten Streiche nach ihm führt. Praxiteles hatte in Theben für den Tempel des Hercules elf von den zwölf Kämpfen und Lysipp für Alyzia in Akarnanien „die Athlen", wenn nicht alle zwölf, doch wohl grossentheils gearbeitet, die nach Rom versetzt wurden. Es ist möglich dass einer von beiden die alte Gruppe zur Vollendung gebracht und auf die nachfolgenden Wiederholungen bleibenden Einfluss gehabt hat. Die Menge dieser Wiederholungen in Marmor, geschnittnen Steinen und Münzen, besonders von Heraklea und Tarent, hat Zoega zusammengestellt[2]). Eine die an

1) Pitt. d'Ercol. T. IV tav. 5. Mus. Borbon. Vol. XI tav. 9.

2) Bassiril. tav. 62 p. 55 not. 45. 47. 48. Im Relief kommt diese Gruppe ausserdem vor an einem Sarkophag mit zehn Athlen, Marmi scolpiti di Torlonia T. II tav. 2 und vermuthlich auch an andern in neuerer Zeit hinzugekommenen Marmorn mit den Athlen. Die kleine Gruppe in runder Figur in Oxford führt Zoega an, nicht

der Hauptseite des Palasts der Villa Medici in Rom eingezogen ist, erklärt er für das schönste unter den vielen Monumenten welche die Athlen des Hercules angehn. Diese Platte, die wenigstens eben so gross ist als eine nunmehr erst im Stich bekannte andre classische Composition des Löwenwürgers in der Kirche S. Maria sopra Minerva in Rom[3]), ist immer noch nicht bekannt gemacht. Dagegen ist jetzt das gewiss nicht weniger meisterhafte Relief von einem Fries in gebrannter Erde das vor nicht vielen Jahren in Roma vecchia mit zwei andern Athlen (Stier und Hydra) in mehreren Abdrücken gefunden wurde, durch Gypsabgüsse schon bekannter, auch im Stich erschienen[4]). Auch zeigen die Vulcenter Vasen wie beliebt schon im höheren Alterthum diese Gruppe vor andern die sie auch enthalten, gewesen seyn muss und wie man das was durch die erste Erfindung festgestellt war, auf mannigfaltige Weise zu verbessern ued durch kleine Veränderungen sich anzueignen gesucht hat[5]). Auch ein Spiegel stellt sie auf eigenthümliche kräftige Art dar[6]).

---

die im Mus. Florent. III tab. 65. 66. Auch nicht die Lampen bei Montfaucon V tab. 172. Eine kleine Erzgruppe aus Chiusi ist im Berliner Museum.

3) E. Braun, Antike Marmorwerke II, 7. Nach dem Vorgang archaischer Vasengemälde wie Mus. Blacas pl. 27.

4) Campana Opere di plastica tav. 22.

5) Allein aus dem Cabinet Durand sind für die Erstickung des Löwen anzuführen n. 27. 268. 290. 298. 387, wovon n. 387 abgebildet ist in Gerhards Auserlesenen Vasen III Taf. 192, und aus Dubois Heracléide n. 62. 63. Eine Abbildung bei Gerhard auch I Taf. 93 (eine verschiedene Composition Taf. 148), der mehr als hundert Darstellungen dieses Abentheuers in verschiedenen Compositionen in Vasen zählte, Rapp. Volc. p. 150 not. 360 vgl. Vasen II S. 46 Note 6, und nur zwei in rothen Figuren aus Vulci anführt S. 34 N. 7. Eine Nolanische Campana mit solchen Neapels Ant. Bildw. S. 362 N. 1859; eine Trinkschaale eben daher Mus. Bartold. p. 82.

6) Gerhard Etr. Spiegel II Taf. 132.

Das Herculanische Gemälde behauptet sich neben allen verschiedenen Arten dieselbe Aufgabe zu behandeln, obgleich die Erwürgung selbst weit anschaulicher wird durch die Composition des Friesreliefs: es ist in einer grossartigen Manier hingeworfen gewiss nach einem häufig copirten Original. Es würde eben so lehrreich als unterhaltend seyn die besten dieser Compositionen neben einander gezeichnet zu sehn und zu vergleichen wie die Stellung des Heros, die des Thiers, die Umfassung seines Halses, der Ansatz seiner Tatzen, die Schwingung seines Schweifs, der Ausdruck seines Gesichts, Alles in einem jeden aufeinander berechnet, so viele und grosse Veränderungen zuliessen und doch im Gesammtausdruck so sehr untereinander übereinstimmen. Man würde besonders an diesem Beispiel sehen wie die Alten eine gute Erfindung so viele Jahrhunderte hindurch fest hielten, immerfort bestrebt sie noch besser durchzubilden und zu erschöpfen.

Hercules ist so jugendlich dargestellt wie in manchen und mehr als in andern Bildern dieses Kampfs mit Bezug darauf dass der Nemeische Löwe die Reihe der zwölf Aufgaben eröffnete. Gewiss ist es irrig, wegen dieser jugendlichen Gestalt des Hercules den Löwen nicht für den Nemeischen, sondern für den Kithäronischen, sein erstes Probestück nach einer minder berühmten Fabel, zu nehmen. Er hat Köcher und Keule weggeworfen, wie er es in der Theokritischen Erzählung thut[7]), weil der Löwe unverwundbar war; dazu auch den gelben Mantel oder die bedeckende Thierhaut (denn diess lässt sich wegen Beschädigung der Oberfläche an dieser Stelle nicht unterscheiden), um ganz ungehindert die Kraft seiner Arme anzuwenden. Die That darf man sich eben so rasch als kraftvoll denken, so dass die Tatzen des Löwen schon keine Kraft mehr haben als

---

7) Id. XXV, 265. Die Beschreibung des Erwürgens entfernt sich von den Werken der Kunst um dem Kampf das Unwahrscheinliche zu nehmen das diese zuliess.

er unter dem Würgen und schon in Todeskampf den Feind damit erreicht, dem er in dem Friesrelief zugleich das Bein mit seinem langen Schweif umringelt. Das Haar des Hercules ist braun, die Hautfarbe spielt in die des Erzes, der weisse Köcher soll für silbern gelten. Auf beiden Seiten sind Felsen und Gebüsch und man unterscheidet eine tiefe Höhle, des Löwen Wohnung.

Bruchstück.

Taf. IIIa.

Es ist Schade dass von diesem 1762 in Pompeji gefundnen Gemälde[1]) zu viel fehlt woraus auf den Gegenstand, der nicht gewöhnlich und auf nicht gewöhnliche Weise behandelt zu seyn scheint, vielleicht geschlossen werden könnte. Ein lorberbekränzter Jüngling streckt seine linke Hand aus, eher um etwas zu empfangen als zu reichen, indem er, gelehnt mit dem rechten Arm auf dem Felsen an welchem er sitzt, ein edles Selbstgefühl ausdrückt. Man hat an einen gymnischen oder einen dramatischen Sieger gedacht: Bacchische Cäremonien waren in der Nähe gemalt. Zu bemerken ist dass im Original neben dem Felsen auch ein Baumstamm und ein Stück von dem lackfarbigen Gewand einer andern, vermuthlich weiblichen Figur sichtbar ist. Auch neben der erhaltenen weiblichen Figur ist ein Baumstamm. Ein schöner Jüngling im Lorberkranz, in einsamer Felsengegend in Gesellschaft von zwei hinter ihm stehenden Frauen, wovon die erhaltene ein sehr ernstes Aussehen hat, womit ihre nachlässige, aber vollkommen verhüllende Bekleidung übereinstimmt, ist eine räthselhafte Erscheinung, die weder aus dem Mythenkreise noch aus dem Leben genommen zu seyn, sondern eher etwas Geschichtliches anzugehn scheint, das aus vollständigeren Darstellungen bekannt und darum auch so verständlich gewesen

---

1) Pitt. d'Ercol. Vol. IV tav. 47.

seyn möchte. Der kräftige Jüngling hat bräunliche Farbe, kurze, lockige, kastanienbraune Haare, sehr dünnen Bart, das Gewand unter seinem Arm hat dieselbe Farbe wie das der zerstörten Figur. Die weibliche Figur hat kurzes, krauses, blondes Haar, gelbes Gewand und scheint in der linken Hand etwas gehalten zu haben.

Sinkende Amazone.

Taf. IIIb.

Unter den unendlich vielen Gestalten tödtlich verwundeter Amazonen aus dem Alterthum möchte nicht leicht eine andre künstlicher ausstudirt seyn als die vorliegende. Die gesuchte, obwohl gefällige Erscheinung dieses Sinkens in die Arme des Todes wird vorzüglich dadurch bewirkt dass indem die Reiterin im Begriff ist ihrer nicht mehr bewusst zu seyn und ihre Waffe nur noch aus kriegerischer Gewohnheit wie mechanisch festhält, zu gleicher Zeit, wie es scheint, auch das Pferd tödtlich verwundet zusammenbricht. Der Kopf und das linke Bein drücken diess kenntlich genug aus. Ob es naturgemäss sei dass während das Pferd stürzt die Amazone in entgegengesetzter Richtung zurücksinkt, ist eine andre Frage: malerisch wirkt dieser Gegensatz gut und in dem Wetteifer nach so vielen der kühnsten und glücklichsten Erfindungen innerhalb dieser Aufgabe die früheren noch durch eine neue im Effect zu überbieten, mochte leicht über die Grenzlinie der Naturwahrheit hinaustreiben. Gern würden wir eine sehr verstümmelte Marmorgruppe von einer tödtlich verwundeten Amazone zu Pferd in Lebensgrösse, die im Hof des Palasts Borghese zu Rom aufgestellt ist, zur Vergleichung anführen, wenn es davon eine Zeichnung und versuchte Ergänzung gäbe, die sie unerachtet der nicht preiswürdigen Ausführung wohl verdient.

Scylla.

Taf. IV.

Die Scylla ist in diesem aus Gragnano 1760 stammenden Gemälde [1]) als ein Bild des wüthenden Meeres, das die Schiffe zerschellt und die Schiffer wie mit thierischer Wuth gierig verschlingt, mit viel Phantasie dargestellt. Sie hat von dem zertrümmerten Schiff ein Ruder ergriffen und schlägt damit gleich einer Furie wenn sie mit Fackeln die Sünder in der Unterwelt peitscht, auf die Unglücklichen von oben herab, die zugleich unten von den Thieren, in welche der Leib der Scylla ausläuft, gierig angepackt werden. Die um ihren Hals geschlungne, sich kreuzende und im Wind flatternde Schnur, wie es scheint, aus Korallen, parallel mit den umgebogenen und blätterartig sich umbiegenden, mit Schuppen bedeckten Fischschwänzen auf beiden Seiten, verstärkt das Grausige ihres wilden Aussehns. Die Thiere sind Pferde und ein wolfsähnlicher Hund: Pferde zerreissen den Diomedes und stehn zugleich mit dem Meer durch ihre symbolische Bedeutung in Beziehung. Das Bild ist auf weissem Grund helldunkel gemalt und sitzt auf einer halbdunkeln Cornische auf.

Die Bilder der Scylla schienen sehr selten zu seyn bis Ernst Vinet sie sehr fleissig aufgesucht hat [2]). Er theilt sie in drei Klassen, die wo man Scylla allein sieht, die wo

---

1) Pitt. d'Ercol. T. III tav. 21.

2) Recherches et conjectures sur le mythe de Glaucus et Scylla in den Annali del Inst. archeol. XV p. 145 pl. 52. 53, über die Monumente der Scylla p. 194—205. Unser Gemälde ist pl. 53 n. 3 p. 199.

sie ihre Grausamkeit an einem Schiffer ausübt oder gegen Ulyss und seine Gefährten kämpft, und die worin sie mit Centauren zusammengestellt ist. Scylla ist ihm "das Symbol des Meers oder vielmehr der im Schoose des Meers verborgnen Ungeheuer". Nur das Erste scheint richtig und darum bilden wohl richtiger die Bilder in ruhiger Haltung und nicht abschreckender Gestalt, deren der Verfasser mehrere anführt und ein sehr schönes später bekannt gemacht hat[3]), die eine, und die der grimmigen Scylla, möge sie nun für sich allein seyn oder mit Menschen die ihr Grimm erreicht, die andre Klasse. Die dritte ist mehr eine Verwendung der Scylla zu einem arabeskenartigen Spiel der Phantasie. Das Ungeheure und Schreckbare in der Gestalt der Scylla bezieht sich auf die Wirkung die der Anblick des Meers auf den phantasiereichen Betrachter ausübt, denn das Liebliche und ein geheimes Grauen vor der Weite und Tiefe, dem Wogengebell und der ungeheuren Gestalt die das umgewandelte Element annehmen kann, verbinden sich in der Betrachtung auch des ruhigen Meers: daher der einem Ungeheuer gleiche Fischleib der schönen Jungfrau und die Hunde. Darum wird Scylla nicht eine Tochter der Keto genannt, wie sie heissen müsste wenn sie sich auf die Meerungeheuer bezöge, sondern der Kraẗäis, der furchtbaren Gewalt welcher die Seeanwohner unterworfen sind. Wie die Phantasie der Künstler die Wirkung die der Anblick des Meers, des stillen und des stürmischen, auf sie machte, in Gestaltungen und Zeichen wie die Thiere an ihrem Leib, Ruder, Steine, Fackel oder

3) Revue archéol. 2. année pl. 36 p. 418. An einem Rhyton der Jattaschen Sammlung in Ruvo ist die friedliche Scylla, ein Gefäss auf dem Kopf, einen Polyp in der Hand, aus dem in einem grossen drachenartigen, nach der Seite umgewandten Fisch endigenden Leib entspringen zwei Hunde, in starkem Contrast mit der feinen weissen Jungfrauengestalt des Oberkörpers und dem schönen Gesicht.

Dolch in ihren Händen, zu versinnlichen, in Bilder umzuschaffen, anstatt wie die Neueren die Natur selbst nachzubilden, verstanden hat, giebt in den so verdienstlich von Vinet zusammengestellten Monumenten viel zu denken und diese können doch immerhin nur als ein spärlicher Ueberrest von sehr vielen und manigfaltigen gelten. Ein und das andre kleine Basrelief untergeordneter Art bemerkte ich in Neapel das ich hier nicht erwähnt finde. So ist auch der geschnittne Stein des Fürsten Colonna hinzuzufügen welchen Tischbein bekannt machte mit dem Bemerken, dass ähnliche mehrere vorkommen, wie denn auch ein ähnlicher hier abgebildet ist[4]).

---

4) Pl. 52 n. 7. Der des Hauses Colonna in Tischbeins Homer Heft IV Taf. 6. Scylla mit zwei ungeheuren schlangengewundenen Fischschwänzen und drei Hunden (nicht Seehunden); jene umringeln, diese beissen einen Verunglückten und Scylla schlägt mit dem Ruder zu. Ein Denar des Sextus Pompejus kommt dieser Vorstellung nach. Aeltere Bilder der Scylla enthalten Münzen von Agrigent, Cumä und Lipari.

Achilles und Patroklus.

Taf. V.

Dieses Gemälde welches 1761 in Portici zusammen mit mehreren gleich grossen, worunter Andromache, mehrere aber mit schönen Scenen aus dem Leben, gefunden wurde [1], ist allerdings nicht leicht zu erklären: doch hätte der neuere Erklärer in Neapel nicht auf Eteokles und Polynices zurückkommen sollen, an welche der frühere nur wegen der Sphinx auf dem Arm des Sessels gedacht hatte; denn diese Verzierung steht sicher mit dem Gegenstand nicht in der geringsten Verbindung. Aber derselbe alte Erklärer (und mit ihm Murr) hatte auch an Achilles gedacht und dies mit Recht: nur dass er die andre Person nicht hätte Antilochus nennen sollen, der die Trauerbotschaft überbringe, wie in einem Relief und einem Stein bei Winckelmann (Taf. 129. 130). Denn in dieser Vorstellung ist bei Achilles die tiefste Betrübniss unerlässlich und für Antilochus bei dieser Botschaft würde auch das Pferd nicht passend seyn. Aber es geht in der Ilias eine Scene vorher mit welcher der Ausdruck des Gemäldes besser übereinstimmt. Patroklus hält im sechzehnten Gesang dem Achilles die bewegliche Rede worin er ihm die Noth der Achäer vorstellt und ihn um Erlaubniss ihnen beizustehn bittet (20—45). Nun drückt die Geberde der vor dem Achilles stehenden Figur mit der linken Hand das Sprechen und die von dem Sprechenden genommene Stellung, indem er auf einen langen Stab ge-

1) Pitt. d'Ercol. Vol. IV tav. 44. Mus. Borb. Vol. V tav. 47. Das Gemälde ist $1^1/_2$ Palm hoch und breit.

stützt ein Bein über das andre geschlagen hat, so wie auch die Aufmerksamkeit des Achilles einen längeren Vortrag aus. Patroklus ist von einem Ross nebst dem Diener begleitet, welches der Rahmen des Bildes nur zur Hälfte aufnimmt, nach einer seit alter Zeit in Bildern üblichen Freiheit der Abkürzung. Hierdurch scheint angedeutet dass der Menötiade der Gewährung seiner Bitte entgegensehend sich im Voraus zum Kampfe bereit hielt. Dahin darf man auch rechnen dass er die Füsse beschuht hat, woraus man in Verbindung mit dem Stab auf einen von auswärts kommenden Boten, welchem der Sitzende mit Verwirrung und Verwunderung zuhöre, geschlossen hat. Die Lanze konnte statt des Stabs dem Patroklus nicht gegeben werden weil er bei Homer den Achilles bittet ihm seinen Harnisch zu leihen: sie würde der Gewährung der Bitte zu deutlich vorzugreifen scheinen. Mit dem Pferd hat vielleicht auch der Maler den Namen Ritter berücksichtigt, mit welchem Achilles bei Homer den Patroklus bei dieser Gelegenheit anredet[2]). Hierbei ist freilich zu erinnern dass bei Homer der Reisige nicht ein Pferd, sondern zwei und den Streitwagen hat; und man könnte, wenn einmal der Abkürzung wegen ein Pferd statt zweier gemalt seyn sollte, hinter diesem Pferd einen Wagen annehmen, den aus vielen grösseren Darstellungen bekannten Wagen der die Schätze des Priamus zu Achilles zur Auslösung der Leiche des Hektor brachte, und in dem Sprecher der bittenden Rede welchen der fehlende Kopf durch den Hut und das Gesicht kenntlich gemacht haben könnte, den Mercur, welchem Jupiter diese Angelegenheit übergeben hatte. Denn so ist in zusammenfassender Kürze dieser Vorgang an einer Amphora aus Vulci mit röthlichen Figuren nur dadurch ausgedrückt dass Mercur dem Achilles mit treuherzig derber Art der Ueberredung den Handschlag giebt, indem das was er von Achilles

2) Il. XVI, 20 *Πατρόκλεις ἱππεῦ,* 126 *Πατρόκλεις ἱπποκέλευθε,* was auch 744. 839. 843 wiederholt ist.

wollen könne, durch die weibliche Figur hinter diesem, Breiseïs nemlich, angedeutet ist[3]). Doch ist aus mehr als einem Grunde die andre Erklärung bestimmt vorzuziehen.

In dem Gemälde fällt die gänzliche Nacktheit des Achilles auf, da sie nicht dazu beiträgt der ganzen Gestalt eines auf einem prächtigen Sessel Thronenden grösseres Ansehn oder auch einnehmendere Anmuth zu geben. Der Anlass zu dieser Erscheinung möchte darin liegen dass der Maler sich vornahm seine Kunst in Verkürzungen zu zeigen, wie sie im rechten Schenkel, so wie auch Arm und Fuss und in dem Pferd versucht sind. Nicht gar häufig finden wir in den Gemälden von Herculaneum und Pompeji solche Versuche angestellt[4]).

Der auf den Sitz herabgefallene Mantel des Achilles ist purpurfarbig, das Schwerdgehäng grün, das Schwerd ist an zwei Ringen an dem Sessel aufgehängt, welcher gelb ist. Mantel und Schuhe des Patroklus sind veilchenfarb, der Stab gelb. Die Figur des Therapon oder Knappen, die gegen das Pferd gestellt ist und des engen Raums wegen sich ziemlich verkriecht, ist doch in den früheren Abbildungen deutlicher.

---

3) Gerhard Auserlesene Vasen III Taf. 200.

4) Wie Pitt. d'Ercol. III tav. 44 in einem Viergespann. Einige Gemälde, die sich in dieser Hinsicht auszeichnen, sind noch nicht bekannt gemacht.

Hercules und der Eber.

Taf. VI.

Hercules ist im Begriff den Erymanthischen Eber dem in das eherne Fass geflüchteten König Eurystheus auf den Kopf zu stürzen. Dieses vortreffliche Gemälde, auch aus Portici von 1761 [1]), schliesst sich in Styl und Charakter an den Löwenbezwinger Taf. II an. Das Abentheuer des Hercules mit dem Eber darzustellen gab es zwei Arten; er fasst entweder den Eber oder er trägt ihn auf der Schulter fort, und auf den meisten ist zugleich das Fass in welches Eurystheus eingestiegen ist. So bemerkt Zoega indem er die Monumente zusammenstellt [2]). Hiernach kann man auch die in neuerer Zeit gefundnen Vasengemälde unterscheiden, woran dieser Gegenstand sehr häufig, nach einer Schätzung Gerhards am häufigsten unter den zwölf Athlen nach dem Nemeischen Löwen und dem Kerberos, vorkommt; und zwar fast immer in der archaischen Weise, so wie auch die andern in der Regel. In den meisten dieser Gemälde ist Hercules mit Eurystheus im Fass verbunden, begleitet von Minerva, von seinem Jolaus; auch kommt das Weib des Eurystheus vor neben dem bedrohten Gatten und an einer Trinkschale der ehemaligen Durandschen Sammlung mit rothen Figuren ausser ihr, wie es scheint, auch sein alter Vater in Verzweiflung [3]). In der Vorstellung welcher unser Gemälde sich anschliesst, ist bis auf die ältesten zurück

1) Pitt. d'Ercol. T. III tav. 47.
2) Bassiril. tav. 62 p. 72 not. 89.
3) Panofka Cab. Pourtalès p. 59.

grosse Uebereinstimmung; das Fass mit unwesentlichen Verschiedenheiten dasselbe, immer die flehend ausgestreckten Arme des Eurystheus, nur Hercules nicht immer so nahe dass es zweifelhaft wird ob sie nicht zum Flehen, sondern zum Schutz des Gesichts und Kopfs erhoben sind; immer trägt Hercules das Thier auf der linken Schulter, dessen Furchtbarkeit und Gewicht auf sehr verschiedene Weise ausgedrückt ist, ob auch irgendwo so wie in dem Herculanischen Gemälde, dass er die Last mit der Keule wie mit einem Hebel hinten hebt um sie herabzulassen auf Eurystheus, untersuche ich nicht. Abbildungen solcher archaischer Vasenbilder sind schon mehrere vorhanden[4]). Zoegas Vermuthung dass diese Art die Fabel zu behandeln von dem Einfall eines Komikers herkomme, wird durch das Alterthum dieser Vasenbilder widerlegt. Humor und volksmässiger Witz ist in die Mythen auch vor den Zeiten der Komödie eingedrungen. Das Gefäss ist in dem Gemälde kupferfarb.

---

4) Micali Monum. 1833 tav. 85, 2. 92, 1, auch bei Dubois Maisonneuve pl. 66, Cab. Pourtalès pl. 12, Gerhards Auserl. Vasen II Taf. 97, 1, jetzt in München und 135 (Vasi Feoli n. 87), wo der Herausgeber S. 46 Not. 14 siebenzehn Vasen zusammenstellt. Im Cab. Durand n. 276. 277 (der Eber gepackt n. 274. 275), Dubois Heracléide n. 64. Rapporto Volc. p. 150 n. 365, Panofka Museo Bartold. p. 69 f. Ein Spiegel Archäol. Zeit. 1847 S. 187 N. 17.

Achilles giebt die Briseis hin.

Taf. VII. VIII.

Eins der berühmtesten Gemälde unter den in neuerer Zeit und überhaupt in Pompeji entdeckten wird hier in gewisser Hinsicht zuerst durch den Druck bekannt gemacht. Wer mit den bisher erschienenen kleinen Zeichnungen [1]) die beiden vorliegenden Blätter, besonders auch im Ausdruck der Gesichter und dem Charakter der Gestalten vergleicht, wird nicht einwenden dass diess zu viel behauptet sey. Das Bild befand sich in dem höchst ausgezeichneten Hause woher auch der in der vorhergehenden Reihe (Taf. 22) mitgetheilte Besuch der Juno auf dem Ida und einige andre der vorzüglichsten Gemälde genommen sind, und misst 5 Palm oder 4 Engl. Fuss 2 Z. in die Höhe, 4 Palm und 8 Zoll oder 4 Fuss in die Breite. Der Mantel des Achilles ist violett purpurfarbig, wie schon in der Odyssee der Purpurmantel des Telemach vorkommt, das Gewand des Patroklus von tieferem Roth. Briseïs ist mit einer gelben Tunica bekleidet, über die ein weisses, ehmals apfelgrünes Oberkleid bis unter den Gürtel herabfällt. Das Zelt dunkel bläulich grün, so auch die offne, mit Gewand behängte Thüre hinter Achilles. Am Sessel zeigen weisse Zierrathen Elfenbein an, der Heroldstab ist goldfarbig. Von dem Ganzen wurde nur die obere Hälfte auf der Wand selbst durchgezeichnet, der untere Theil ist nach den kleinen vorhand-

---

1) Mus. Borbon. Vol. II tav. 58, Galeria Omerica tav. 32, Raoul Rochette, Mon. inéd. pl. 19 p. 75 – 78, W. Gell Pompejana since 1819 Lond. 1835 pl. 39 p. 155 – 157, T. II p. 103 – 107.

nen Abbildungen mit Rücksicht auf den Styl des Originals und andre Vorbilder beigefügt. Der Kopf des Achilles war früher schon durch W. Gell nach der ihm von Herrn Ternite mitgetheilten Durchzeichnung bekannt, dieser Kopf, welchen Göthe so jugendlich edel und wahrhaft halbgöttlich nennt als kein andres Denkmal den Helden der Ilias darstelle[2]), diess nach der Originalzeichnung, deren geistigen Ausdruck die Englische Lithographie verfehlt. Gell nennt übrigens diess Gemälde die schönste auf uns gekommene Probe der alten Malerei und bemerkt mit Recht dass es Copie eines der gepriesensten Gemälde des Alterthums seyn möge. Er berichtet dass bei der Entdeckung (zu Ende des Jahres 1824) die Farben frisch waren und das Fleisch besonders die Durchsichtigkeit Tizians hatte; aber auch dass es während der Ausgrabung sehr und etwas auch durch die zum Schutze genommenen Mittel litt; erst nachdem es mehr als zwei Jahre im offnen Raum, dem leicht ein Dach zu geben gewesen wäre, ausgesetzt geblieben war, wurde es von der Wand abgelöst, was man vorher wegen besondrer Schwierigkeiten nicht zu unternehmen gewagt hatte, und nach Neapel versetzt.

Die Auffassung des Gegenstandes ist treu nach Homer. Achilles sitzt bei seinem Zelt (die Schiffe sind weislich weggelassen), die Herolde Talthybius und Eurybates giengen

---

2) Kunst und Alterthum VI, S. 173. An Zelter schickt Göthe, nachdem er von Herrn Ternite seine Zeichnungen mitgetheilt erhalten hatte, die Copie eines Blattes von bedeutender Grösse und schreibt dazu Th. 4 S. 297: „Befestige es an Deiner Wand, es ist vielleicht die wahrhaft grösste Composition die sich jemals aus einem Menschengeist entwickelt hat. Du kennst es wohl schon, aber man kennt es nie ganz, es ist wie alles Vortreffliche: wenn es unsern Sinnen entweicht, so sind die Erinnerungskräfte nicht fähig es wieder herzustellen und wir dürfen uns glücklich schätzen wenn unsre Cultur im Ganzen dadurch etwas zugenommen hat.“ Diess möchte sich indessen eher auf die Dariusschlacht in Mosaik als auf die vorliegende tiefgefühlte und erhabene Composition beziehen.

ungern und standen in Angst und Ehrfurcht (hier steht der eine unter sich blickend, der andre gar abgewandt), als der Held mit freundlichem Grusse sie näher treten hiess, die nicht Schuld daran seyen dass Agamemnon sie sende, und fortfuhr:

Auf denn, o zeusentsprossner Patroklos, führe die Jungfrau
Her, lass nehmen sie fort.

Der Schwur, in keiner Noth in die der stürmische und kurzsichtige Agamemnon gerathen könne, ihm beizustehn, den er hinzusetzt indessen Patroklus die schöne Briseïs aus ihrem Zelt herbeiführt, gäbe ein andres Gemälde ab, ein Seitenstück des zürnenden und gewaltigen Achilles neben dem grossartig milden und gefassten. Uebrigens giebt ausser der Hoheit die in der Gestalt und den Formen selbst liegt, der thronähnliche Stuhl mit Fussbank und die an die Bilder des Zeus erinnernde Nacktheit des oberen Körpers mit dem über die Beine und den einen Arm geschlagenen purpurnen Mantel der Figur des Achilles eine grosse und fürstliche Würde. Wie der Maler den schönen unmittelbaren Uebergang von dem gehaltnen Auftrag zu der schicksalvollen Drohung nicht ausdrücken konnte, so musste er auch die Abholung der Briseïs aus ihrem Zelt umgehn und voraussetzen, dass sie schon da stand in der Nähe. So fällt Auftrag und Vollziehung in eins und die noch zum Befehl ausgestreckte Hand und die Thränen welche Briseïs sich mit dem Uebergewand abwischt, vertragen sich wohl mit einander ohne dass man sich zwei Momente vereinigt oder eine Anticipation, wie die Griechischen Künstler sie nicht selten anwandten, zu denken braucht. Einen andern grossen Vortheil dagegen, welchen sie ebenfalls oft in die Erfindung ihrer Compositionen zu legen wussten, sehn wir hier sehr glücklich erreicht, ich meine den Umstand dass der dargestellte Moment uns anregt und fast nöthigt einen folgenden zugleich uns vorzustellen und so die Bewegung, den Fortschritt welchen die bildende Kunst in ihrer strengen Einheit ausschliesst, vermittelst der Phantasie zu ersetzen.

Patroklus muss die Briseïs vor dem Achilles her den Herolden zuführen und er scheint seinen rechten Arm gerade so lange noch ausgestreckt zu halten bis der Auftrag den er mit dieser Geberde ausspricht, auch vollzogen sey. Briseïs, die nach Homer ungern den Herolden folgt, weint hier indem sie noch vor ihm steht. Welch ein Augenblick wenn sie vor ihm her weggeführt, seinem stolzen Gegner zugeführt wird, nicht mehr von ihm angeblickt werden kann, wirklich schon geschieden ist, welch ein Augenblick für sie und nach dem Geiste des Bildes und seines Zeitalters wohl auch für ihn, der bei Homer nur aus gekränkter Ehre weint, wenn er ihr nun auf den Rücken nachsieht. Wenn die Anschauung eindringlicher wirkt als die Vorstellung, so ist hier der spätere Moment der dieser überlassen ist, auch an sich viel beweglicher noch als der vorhergehende, der in dem was uns vor Augen gestellt ist schon so viel enthält. Es kommt durch diese Anordnung gewissermassen eine dramatische Lebendigkeit in das Bild und man mag wohl sich fragen: würde Rafael oder Tizian diese Behandlung des Homerischen Gegenstandes zu tadeln oder zu verbessern gefunden, oder würden sie in der freudigsten Bewunderung jede Figur und das Ganze in hohen Worten gepriesen und eine so glückliche, so harmonische malerische Erfindung angestaunt haben? Die einfache und anspruchlos gefällige, in Hinsicht der halben Nacktheit der Heroen poetische Art des Costüms kommt dem so einfachen und doch so klaren und sprechenden Ausdruck der hochpoetischen Handlung selbst und der Charaktere zu Statten.

Ueber die Schönheit und die edle Charakteristik der drei in der Zeichnung mehr ausgeführten Köpfe sollte ich vielleicht kein Wort hinzufügen. Doch sei die einzige Bemerkung erlaubt dass alle drei Gesichter zu der Klasse zu gehören scheinen welche selbst in Farben weder eine erschöpfende, noch eine vollständig treue Nachbildung gestatten. Die allermeisten Porträte lassen sich genau wie-

dergeben, nicht aber Individualitäten die einem in Gemüth, Geist und Charakter der Menschen tief eingeweihten, an Bildern und Formen der schönsten Natur reichen Maler im glücklichen Augenblick idealisch zu erfinden gelungen ist. So manche meisterhafte Copieen Rafaelischer und andrer Gemälde, selbst aus der alten Zeit, können diess beweisen. Vielleicht hat Rafael selbst nicht vermocht in die heilige Familie im Museum zu Neapel aus seinem eignen Carton, der in demselben Museum bewahrt wird, Alles unverändert überzutragen was in diesem unverbesserlich anziehend erscheint. Und wie grosse Schwierigkeit setzt ausserdem die Art des Malens, womit die Wandmaler des Alterthums ihren Werken so viel Ausdruck zu geben verstanden, selbst der Durchzeichnung auf dem feinsten Papier entgegen. Weit entfernt von Tadel ist es daher wenn ich meine dass der Achilles im Gemälde, bei aller Aehnlichkeit der Zeichnung im Ganzen, doch durch leise, vielleicht nicht zu erfassende Züge einen einigermassen verschiedenen Charakter hat, und ein wenig kriegerischer, unmuthiger, trotziger erscheint, wozu die etwas gebräunte Farbe und das etwas rundere Gesicht, was in den Farben liegt, beitragen mögen. Ueberhaupt zeichnet sich dieses wunderbare Bild noch weit mehr als durch die Schönheit der Formen und die feurigen Augen durch eine besonders eigenthümliche anziehende und reiche Individualität aus. Den Blick auf die zu richten welche der gegebene Auftrag angeht, wäre für Jeden natürlich: um so aufmerksamer beobachtet man diesen Blick wenn er von Achilles auf die schöne Briseïs gerichtet ist, und den Ernst, der über dem feurigen Auge schwebt und in diesem Augenblick nur ihr und nicht der in ihr erlittenen Ehrenkränkung zu gelten scheint. Viel eher ist es möglich die Briseïs zu treffen, auf deren schön gewölbten Augen der Schmerz lastet, der auch ihre rosigen Lippen schwellt. Ihr Gesicht hat leider gelitten.

Merkwürdig ist die Erscheinung dass Nebenpersonen

im Hintergrunde einen verschiedenen Plan einnehmen, schon wegen der Seltenheit und wegen der guten Art wie dieser Hintergrund ausgefüllt ist und nach genauer Kenntniss der Perspective von dem vorderen sich ablöst*). Auch überrascht der Reichthum an Charakter in allen Nebenfiguren, man sehe auf die Herolde oder den gar nicht zu verkennenden liebvollen, weisen kahlköpfigen Phönix, der hinter des jugendblühenden Achilles Stuhl steht und diesen anfasst, oder auf die umherstehenden Myrmidonen. Der welcher hinter der Briseïs stehend nach der andern Seite blickt, stellt Betrachtungen an über die Folgen die Agamemnons Gewaltsamkeit haben wird; drei schauen gespannt auf den Hergang, auf Achilles und die Herolde; der hinter Achilles stehende blickt auf Briseïs[3]). Die grossen Schilde die ihre Figuren zum grossen Theile verdecken, dienen dazu dass die Hauptpersonen besser hervortreten als wenn sie sich mit andern vermischten und das Gesicht des Achilles setzt sich so wie das der Briseïs vortheilhaft auf den runden Hintergrund eines der goldnen Schilde ab. Dass Patroklus vom Rücken gesehn wird, scheint nicht bloss der

---

*) Ueber die Linearperspective s. Böttiger Archäol. der Malerei S. 310. Bei zwei Fällen derselben drückt Philostratus sich unbequem aus Imag. I, 4 p. 8 s. II, 19 p. 85, 15.

3) Im Bourbonischen Museum wird von W. Becchi über die Myrmidonen nur gesagt dass sie alle bestürzt und betrübt umherstehn. Unrichtig aber ist offenbar Achilles erklärt wenn gesagt ist, er wende sein Gesicht ab von der weinenden Briseïs und winke den Herolden, und der Maler habe con quei gesti vibrati e con quel viso indurato die Anstrengung Zorn, Schmerz und Liebe zu beherrschen ausgedrückt. Zwar ob und wie viel das Gesicht inneren Kampf verrathe, will ich in Entfernung nicht beurtheilen. Aber die Geberde bezieht gewiss sich nur auf den Auftrag an Patroklus und bezeichnet eher, so wie die ganze Stellung, Würde und Hoheit als leidenschaftliche innre Bewegung. Nicht richtig deutet auch R. Rochette: de l'autre main étendue d'un air d'autorité vers les deux héros il donne à Briseïs l'ordre de les suivre.

Manigfaltigkeit der Figuren zu dienen, sondern auch den Zweck zu haben dass die eine hohe Gestalt des Achilles auf dem fürstlichen Stuhl, mit den ausgebildeten muskelkräftigen Formen noch mehr das Ganze beherrsche als wenn eine andre Heldengestalt weniger untergeordnet und nicht mit halbverstecktem Gesicht neben ihm stünde[4]. So ist Alles durchdacht und mit Sorgfalt eingerichtet, jede Figur und jede Stellung wirkt zur Einheit des Ganzen und überall ist der Raum auf die vortheilhafteste Weise vertheilt und verwendet.

In Vergleich mit diesem durchgebildeten Gemälde thun einige Vasenbilder worin Briseïs durch Talthybius von Achilles abgeholt wird, der schönen Aufgabe dieses Stoffs sehr wenig Genüge[5]. Aber am meisten tritt die schöne Erfindung unsres Gemäldes ins Licht wenn man die späte Darstellung derselben Scene in den Bildern der Mailänder Handschrift der Ilias vergleicht[6], aus einer Zeit die für malerische Erfindung abgestorben war, wenn sie auch noch viele gute Figuren und Motive aus älteren Zeiten gleich beweglichen Typen mit Leichtigkeit handhabte. Hier spricht zuerst Achilles, der von Patroklus und vieren seiner Krieger umgeben mitten im Zelt sitzt, mit drohendem Finger den beiden Herolden seinen gegen Agamemnon gefassten Entschluss aus; die Schiffe sind angedeutet. Dann ist noch-

---

4) In Tölkens Berliner Kunstblatt 1828 S. 17 ist ein andres Motiv vermuthet: der Künstler habe zeigen wollen dass er auch einen Rücken zu zeichnen und zu malen verstehe, so dass Patroklus zu einem ergänzenden Nebenbild für den Achilles diene.

5) Gerhards Neuerworbene Denkm. des K. Mus. zu Berlin 3. Heft 1846 N. 1714. 1726. [Eine von der unsrigen durchaus verschiedene Darstellung der Wegführung der Briseïs, durch Agamemnon selbst, von Thalthybios und Diomedes begleitet, enthält eine Vase von Hieron in der Campanaschen Sammlung. Gerhards Archäol. Zeitung 1857 S. 51* f. bereits abgebildet in den Mon. del Inst. archeol. T. VI tav. 19 mit Erklärung von H. Brunn Annali XXX 352.]

6) Der Maischen Ausgabe Taf. 6, Gal. Omerica tav. 30 und 33.

mals Achilles im Zelt gemalt und daneben führen die zwei Herolde die Briseïs fort, welche zurückschaut, nach einem guten Vorbild (auf welches die Worte il piè va lento innanzi e gli occhi indietro wohl passen): dass es auf des Achilles Befehl geschehe, ist nicht sichtbar, sondern zu errathen, es sind drei Bilder zum Homerischen Text; aber nicht ist dieser in ein Bild, in eine sich selbst aussprechende einheitliche Handlung verwandelt.

Pompeji hat noch andre, aber untergeordnete Gemälde geliefert die Achilles und Briseïs angehn. In einem aus dem Hause der gemalten Capitäler sind beide im Zelt, was man auch an Vasen öfter gemalt findet. Achilles, neben welchem sein Schwerd steht, spielt die Laute, sitzend auf einem Sessel mit Fussbank, Briseïs, die noch eine Gesellschafterin hat, singt dazu vom Blatt und Patroklus hört zu[7]. Ein andres im Tempel der Venus stellt den Agamemnon und Achilles im Streit wegen der Zurückgabe der Briseïs vor, mit Minerva die den Achilles zurückhält[8]. Thronend ist Achilles in der ziemlich bekannten toreutischen sehr mangelhaften Composition, wo dem Achilles die Briseïs zurückgegeben wird, an dem sogenannten Schilde des Scipio in Paris[9].

7) Mus. Borbon. Vol. XIII tav. 37, wo der Sinn der Vorstellung verfehlt ist.

8) R. Rochette Lettres archéol. I p. 196.

9) Millin Gal. mythol. CXXXVI, 587. Zeitschrift f. alte Kunst Taf. VI, 22, wo die Erklärung von Lange S. 490 ff. der früheren nicht vorzuziehen ist.

Zweites Heft.

Schwebende Thalia.

Taf. IX.

Die schwebende Figur dieser farbigen Tafel wurde in Pompeji gefunden. Ihr gegenüber schwebte in ganz entsprechender Gestalt eine Melpomene, welche durch Keule und tragische Maske bezeichnet ist[1]). Diess führt von selbst darauf dass unter dem Gegenstück Thalia verstanden sey. Der alte Herausgeber zwar nennt sie Polyhymnia, wozu sein Grund wohl nur der gewesen seyn kann, dass unter den neun Herculanischen Musen des zweiten Bandes mit den Griechisch geschriebenen Namen von allen nur diese ohne irgend ein Attribut ist. Doch wird diess ersetzt durch den Finger der rechten Hand, welchen sie sinnend an den Mund legt: und dagegen ist die unsrige nicht ohne ein Attribut. Es besteht diess in den Socken (soccus) an ihren Füssen, die ganz gewöhnlich dem Kothurn entgegengesetzt werden. Dass sie aber beide Hände unter dem Gewand versteckt hält, ist ohne besondere Bedeutung: da man ihr einmal die komische Maske und das Pedum nicht in die Hände geben wollte, so hat man bei deren Haltung nur an den Vortheil für die Figur und ihre Gewandung in ihrem Hinschweben gedacht. Die Farben scheinen sich im Laufe der Zeit, wie an mehreren dieser Gemälde, verändert zu haben. Denn die alten Akademiker geben dem Kleid vom Halse bis zur Hälfte des Leibes violette, übrigens aber gelbe Farbe. Die Schuhe sind auch nach ihnen grün.

1) Pitt. d'Ercol. Vol. VII tav. 20. Zahns Ornamente 1821 Taf. 48. Bei letzterem auch ohne Melpomene, dafür mit einer 1826 in Pompeji gefundnen Figur verbunden.

Opfernde Frau.

Taf. X.

Diese edle kräftige Gestalt voll Würde stellt entweder eine Priesterin oder eine andre Frau vor die ein zierlich gearbeitetes Kästchen mit Rauchwerk (acerra), auf einen grossen runden Teller gesetzt, mit ernster Miene nach dem Altar zu trägt. Sie ist Wiederholung einer früher herausgegebenen Composition aus Portici[1]), die sich nur durch unwesentliche Verschiedenheiten unterscheidet. Denn an dieser schliesst sich der Kranz aus kleinen Blättern, Lorber oder Myrte, ihr Schleier fällt dicht an den Wangen, unten aber der Mantel zu beiden Seiten und bis unter das Knie herab. Auch ist kein Gürtel sichtbar, es fehlt das schmückende Laubwerk neben dem Kästchen auf der Schale, und der andere Arm, welcher auch bloss und über der Hand mit einem goldnen Armband geschmückt ist, reicht bis nah an diese Schale herüber.

---

1) Pitt. d'Ercol. Vol. IV. tav. 1.

Tänzerin.

Taf. XI a.

Diese Figur auf schwarzem Grunde, aus Pompeji vom Jahr 1759, ist zusammen mit einer andern, die oberhalb entblösst den Peplos im Bogen über sich schwingt indem sie tanzend in beiden ausgestreckten Händen einen flachen Korb oder ähnliches Gefässe und einen Zweig hält[1]: und auch sie, obgleich sie die Füsse nicht oder nur wenig zum Tanz bewegt, ist doch nach der Haltung des leichten feinen Oberkleids und ihrer Nacktheit als Tänzerin gedacht. Dass sie bekränzt ist und einen grossen Blumenbündel hält, giebt den Anschein eines von religiösem Brauch entlehnten Tanzes.

1) Pitt. d'Ercol. Vol. IV tav. 19 Dasselbe Motiv mit kleinen Verschiedenheiten Vol. IV tav. 9.

Blumenpflückerin.

Taf. XIb.

Ein Weib in zwanglosem, gefälligem Anzug welches Blumen in ein grosses Horn sammelt, pflückt eine von einem grossen Blumenstock, an welchem sie schon vorbei gegangen ist, halb zurückgewandt, so dass man sieht, sie führt ihr Geschäft eilig und behend aus, sie ist in voller Bewegung. Die früheren Erklärer[1]) nennen die Figur Flora oder eine der Horen: aber Blumen zu pflücken kommt dieser eben so wenig zu als ein Horn, das in der Hand einer Göttin nur das Horn der Amalthea seyn könnte, also nicht der Flora zukäme. Wir sehn vielmehr dass die schönen grossen Ochsenhörner, die jetzt in Unteritalien und Sicilien häufig die Camine schmücken, zu Blumengefässen gedient haben, und dann auch wohl zu dem Ende in Metall und Thon nachgeahmt wurden. Der Blumenstock scheint nicht nach der Natur, sondern willkürlich und frei, wie die Alten meist zu thun beliebten, gezeichnet zu seyn. Die Bestimmung des Blumenhorns möchte auch zu einem Festgebrauch seyn, so dass die Figur den vielen andern die sich auf Feier und Cäremonien beziehen, anreihte. Das Gewand gelb mit violettfarbenem Rande, die Haare blond, das Horn grün, die Figur auf grünem Grunde.

1) Pitt. d'Ercol. Vol. III tav. 5. Mus. Borb. Vol. VIII tav. 12. Das Bild wurde 1759 in Gragnano gefunden.

Kanephore.

Taf. XII a.

Auch diese Figur ist in gottesdienstlicher Handlung begriffen. Sie steht in ruhiger Stellung, mit feierlicher Miene, wie in Nähe des Altars, mit einer Schüssel, die Milch oder ein andres Opfer enthalten kann, und hält in der Linken einen Zweig von gottesdienstlicher Bedeutung [1]. Zwei andre Kanephoren, zwischen denen sie in der Mitte stand [2], halten mit der einen Hand den Korb auf ihrem Kopf, wie es das Natürliche und auch nach den Statuen zu schliessen das Gewöhnliche war [3], und mit der andern fassen sie unten zierlich das Kleid. Alle drei sind dunkel auf gelbem Grund gemalt.

---

1) Der Gebrauch von Zweigen, verschieden nach der Cultur, Oelzweig, Lorber u. s. w. zum Besprengen und zum Schmuck, kommt in diesen Gemälden sehr häufig vor. S. Dionys. Thr. ap. Clem. Al. Str. V p. 568, die Ercolanesi T. IV tav. 19. K. F. Hermann Gottesdienstl. Alterth. §. 23 Not. 6.

2) Pitt. d'Ercol. Vol. IV tav. 12.

3) Cicero sagt von den Polykletischen Kanephoren Verr. IV, 3: virginali habitu atque vestitu, quae manibus sublatis sacra quaedam more Atheniensium virginum in capitibus sustinebant, Canephorae ipsae vocabantur.

Jüngling mit Goldgefäss.

Taf. XII b.

Diese schöne und gut gemalte Figur wurde in Stabiä gefunden mit einer andern eines Jünglings, der einen grossen Wedel oder dergleichen hält und einen Strahlenkranz auf hat, abgebildet im 6. Heft Taf. 24. Beide zusammen scheinen bei religiösen Cäremonien ihre Bestimmung zu haben. Der Wedel in der Hand des einen kann zum Sprengen von Weihwasser, zum Anfachen des Opferfeuers oder zum Verwehen der Fliegen von dem Opfer gedient haben, die Zackenkrone mag einen Grund haben welchen sie wolle: Bezug auf einen Gott, den der Dienst angehe, ist nicht zu vermuthen. In Verbindung mit solcher Verrichtung kann der andre Jüngling der eine grosse Amphora trägt, unmöglich Hylas seyn, an welchen zuerst gedacht worden ist; dieser würde auch das Gefäss gebrauchen, statt es einher zu tragen, und schwerlich ein goldnes oder vergoldetes Gefäss, sondern ein gewöhnliches. Diess Gefäss muss den Gottesdienst angehn. Der Mantel des Trägers ist violenfarb, der des andern roth, der Grund weiss.

1) Pitt. d'Ercol. Vol. III tav. 24. Mus. Borbon. Vol. VIII tav. 9.

Wasserträgerin.

Taf. XII c.

Auch diese jungfräuliche Wasserträgerin übt kein alltägliches Geschäft; sondern Haltung, Miene, die Art wie sie mit der einen Hand ihr Gewand anfasst, der Anzug selbst zeigen, dass sie einen heiligen und ehrenvollen Dienst verrichtet, an welchem vielleicht weit Mehrere der Feierlichkeit wegen Theil nahmen als die Sache an sich erfordert haben würde.

Blumenträgerin.

Taf. XIII.

Zu derselben Klasse scheint auch diese in Portici gefundene Figur zu gehören [1]). Sie trägt in einem Körbchen Blumen und Kräuter und hält auch in der andern Hand drei Blumenstängel. Ihr Kopf ist mit einem oben in einen Knoten geschlungnen Band und mit einem Blätterkranz geschmückt. Das Kleid ist grün, unten mit drei Streifen besetzt; der Mantel weiss mit Fransen. Dieselbe Vorstellung kommt mit geringen Verschiedenheiten öfters vor [2]).

1) Pitt. d'Ercol. Vol. II tav. 31.

2) Ganz ähnlich auf derselben Tafel der Pitt. d'Ercol. nur mit andern Farben der Kleidung; dann Vol IV tav. 48. II, 32. Auch männliche Figuren mit Körbchen und Zweig II, 37 u. s. w. Frauen in ähnlichen Functionen nur mit anderm Festgeräth in Händen sind häufig, z. B. II tav. 29. 31. VII tav. 49.

Eingiessende Victoria.

Taf. XIVa.

Diess Gemälde aus Portici[1]) ist eben so sehr durch die schöne Figur als durch den reichen Schmuck des flatternden Gewandes ausgezeichnet. Ein andrer Name kann ihm nicht füglich gegeben werden als der der Victoria. In die Schale, worauf die Kanne (Prochoos) steht, wird sie dem Sieger, dem sie entgegeneilt, den Trank ausgiessen. Bekannt sind die öfter wiederholten Reliefe, wo sie dem Apollo in das Preisgefäss der Pythien den Nektar eingiesst. Die Uebersetzung dieser archaischen Bildhauerei in diesen frei entwickelten malerischen Styl giebt ein neues Werk ab. Der weite feine Mantel ist weiss, die Sohlen sind mit rothen Bändern befestigt, das goldne Halsband und die Armbänder sind mit Edelsteinen besetzt; auf dem Deckel der Kanne soll eine Sphinx seyn.

---

1) Pitt. d'Ercol. Vol. II tav. 39. Mus Borbon. Vol. IV tav. 54, wo B. Quaranta als Fundort irrig Pompeji angiebt und die Figur für die Libation nehmen will, eine weder an sich übliche, noch andre Personificationen einer verwandten Art sich anschliessende Person. Die Frühern dachten an Hebe oder Victoria, nahmen nur letztere nicht richtig.

2) Zu Pindar p. 453. ed. Boeckh. Victorien von gemalten Vasen, die einem Gott, einem Krieger den Trank eingiessen oder auf einen Altar libiren, habe ich zu Müllers Archäologie S. 667 angeführt.

Bacchische Tänzerin.

Taf. XIVb.

Diess Gemälde wurde in Pompeji 1761 gefunden, gepaart mit einem Gegenstück das durch Bekränzung von Epheu, durch Thierfell, Pedum und Trinknapf (Kantharos) als ein Tänzer am Bacchischen Fest sich zu erkennen giebt. Diesem Tänzer, der den ländlichen, dem Satyr einigermassen nachgebildeten Charakter hat (keineswegs ein „Faun" ist), war eine nach Costüm und Bewegung städtische Tänzerin (nicht eine Bacchante) gegenübergestellt. Was sie in der ausgestreckten Hand hält, ist nicht recht deutlich, weder einer Muschel noch einem Becken oder einer Schelle gleicht es recht; unter dem andern Arm hält sie einen grossen Traubenzweig. Eigen ist beiden Tänzern eine gemässigte, leichte, behagliche Bewegung, ohne bestimmte Figuren des kunstreichsten, angestrengtesten Tanzes. Sie sind auf gelbem Grunde; die Farbe des flatternden Gewandes der Tänzerin ist unbestimmt geworden und sehr erloschen.

---

1) Pitt. d'Ercol. Vol. IV tav. 48.

Zwei sitzende vornehme Frauen.

Taf. XV.

Gemälde dieses Schlags, die uns in einzelnen Figuren einen Blick in die Sitte der reicheren und gebildeteren Gesellschaft der Zeit und dieser Städte thun lassen, enthalten die vorausgegangenen Hefte mehrere [1]. Das vorliegende ist aus Gragnano von 1760 [2]. Die eine der beiden Damen hält einen Blattfächer, wie sie in diesen Wandgemälden so häufig vorkommen, die andre ein silbernes Gefäss. Die erste hat ein hellgrünes Unterkleid und rothen Mantel, die andre rothes Unterkleid mit einem grünen ins Gelbe spielenden Mantel. Das Haar ist blond mit gelber Schnur, die Ohrringe golden. Die Sessel (κλισμοὶ) sind von Nussbaumholz und mit himmelblauen Kissen versehn. Der Grund ist schwarz.

1) S. Heft II der zweiten Reihe Taf. 1. 2. 4. In dieselbe Klasse gehört bei Zahn Taf. 15 der dritten Reihe.

2) Pitt. d'Ercol. Vol. IV tav. 20.

Tänzerin.

Taf. XVI.

Diese Tänzerin aus Pompeji[1]) kommt genau so noch einmal vor auch aus Pompeji 1761[2]), mit dem kleinen Unterschied dass an der letzteren etwas mehr vom Gesicht zu sehn und der Haarputz etwas anders ist. Beide Gemälde haben auch einen rothen Grund und das Gewand grün, im zweiten ins Gelbe spielend: und man möchte fast an der Verschiedenheit des Originals beider Abbildungen zweifeln. In dieser Art des Tanzes liegt die Kunst nur halb im Körper, halb in den wechselnden Gestalten des den Körper in schnellem Wechsel und wechselnd nach den Theilen enthüllenden und verdeckenden beweglichen weiten Schleiers. Man kann daher andere Figuren, wie z. B. eine im ersten Bande der Pitture d'Ercolano (Taf. 18), als Fortsetzung des Tanzes ansehn, den eine andre, wie die unsrige, darstellt. Zur weiteren Variation dient dann ein silberner Teller, wie hier, ein Blumenzweig, ein Körbchen oder etwas Andres in der Hand, das zugleich die Geschicklichkeit steigert, in Verbindung mit der Beherrschung des Kleids und seiner Falten auch diesem Beiwerk irgend einen Sinn oder Ausdruck zu geben.

---

1) Pitt. d'Ercol. Vol. VII tav. 39.

2) Daselbst IV tav. 24.

Drittes Heft.

Tänzerinnen.

Taf. XVII. XXIII. XXIV.

Vor allen andern Gemälden aus den verschütteten Städten haben die Tänzerinnen, die mit vier Kentaurengruppen im Jahr 1749 an den Wänden eines einzigen Zimmers gefunden wurden, den Ruf der alten Malerei durch die Welt getragen. Noch vor nicht vielen Jahrzehnten sah man in vielen fürstlichen und andern reichen Häusern in Deutschland und Italien in Farben ausgeführte Copieen gerade nur dieser Stücke, die meistentheils von Reisenden der vorigen Generationen zum Andenken an das Wunder der neuen Entdeckung mitgebracht zu seyn schienen. In Neapel bezauberten sie Anfangs die kunstliebende Klasse so allgemein dass eine lange Zeit verstrich worin die Zimmerverzierer nichts Andres zu thun wussten als Copieen von diesen Tänzerinnen zu machen [1]). Die Kunstgeschichte hat sie in gleicher Weise ausgezeichnet [2]), und nur das Verhältniss der Zeit und zu verwandten Erscheinungen alter Kunst etwas näher zu bestimmen übrig gelassen.

1) Becchi im Museo Borbon. T. VII tav. 33.

2) Winckelmann Kunstgeschichte VII, 3. 17. „Sie sind flüchtig wie ein Gedanke und schön wie von der Hand der Grazien ausgeführt". H. Meyer Gesch. der bild. Kunst Th. III S. 107. Hettner Vorschule der bild. K. der Alten S. 378: „jene wunderbar schönen, unvergleichlichen Figuren von schwebenden Tänzerinnen die zu dem Schönsten zu zählen sind was je menschliche Kunst hat denken können".

Das Verdienst des Malers steigt sich wenn wir auf den ursprünglichen Zusammenhang der einzelnen Figuren blicken, welchen zu verstecken freilich die ersten Herausgeber das Ihrige gethan haben. Denn sie sagen nur dass am 18. Januar 1749 in Pompeji in einem und demselben Zimmer die zwölf gleich schönen und vollkommnen Gemälde gefunden seyen die sie hinter einander im ersten Band auf zwölf Tafeln bekannt machen, die Tänzerinnen auf acht (XVII—XXIV) und auf vieren die Kentaurengruppen. Aus dem zwei Jahre früher gedruckten Katalog aber ersehen wir unter N. 530 (p. 105) dass sechs der Tänzerinnen und ein Paar in deren Mitte auf schwarzem Feld vereinigt waren, die nach ihrer Aufeinanderfolge verzeichnet sind, während eine der Tänzerinnen der acht Tafeln unter N. 530 allein steht, die um $3\frac{1}{2}$ Unzen höher ist als die andern in jenem Felde. Die Herculanischen Akademiker stellten diese, die anderswoher genommen ist, unter Taf. XXIII mitten unter die andern neben eine womit sie in der Composition sehr übereinkommt, dieser Aehnlichkeit wegen als Gesellschaftsstück (compagna), wiesen auch den zusammengehörigen ganz willkürlich ihre Reihefolge an. So stellten sie das einzige mit einander tanzende Paar voran, welches unter den sieben Abtheilungen des Feldes die Mitte einnahm, also drei einzelne Tänzerinnen auf jeder Seite hatte. Diese sodann standen wieder paarweise unter sich in Beziehung. Denn es waren zunächst neben dem ganz verhüllten Mittelpaar, zwei halb entblösste Tänzerinnen, in der fünften Stelle Taf. XVIII (bei uns XXIII) und in der dritten eine die ein Tympanon schlägt Taf. XX; an beiden Enden aber sind bekleidete Figuren, in der ersten Stelle die welche einen Teller mit drei Feigen und in der andern Hand ein Kännchen trägt Taf. XXII, und in der siebenten die Krotalenschlägerin Taf. XXI; die zweite und die sechste Stelle endlich nehmen ein Taf. XIX (die Hr. Ternite auf seiner Taf. XXIV giebt) und Taf. XXIV eine die im Tanz einen

Lorberzweig hinreicht und dabei auf der andern Hand einen kurzen Stab emporhält. Zwischen den beiden letzten ist die Uebereinstimmung nur etwa in den grösseren Massen fliegenden Gewandes sichtbar: aber wenn auch in ihnen alle Bezüglichkeit aufhörte, so bliebe sie doch im Ganzen merklich durch den Contrast der halb nackten Figuren mit dem Paar in der Mitte und durch die Gewandfiguren an beiden Enden[3]. Auch durch die Farben ist der Abschluss der Reihe zu einem Ganzen ausgedrückt. Es sind nemlich die beiden äussersten Tänzerinnen, in der ersten und der siebenten Stelle (XXII und XXI), die eine in violettem Kleid mit gelbem Schleier, die andre in eine dunkelblaue Palla gekleidet gewesen, die in zweiter und sechster Stelle aber (XIX und XXIV) gelb und weiss (die letztere mit einem schmalen und abstehenden blauen Ueberwurf), und die in der dritten und fünften (XX und XVIII) ebenfalls in helleren Farben, weiss und gelb. Durch eine spätere Anmerkung der Herculanischen Akademiker erfahren wir dass die Tänzerinnen durch sechs gerade herabhängende Bänder aus Arabesken mit je einem Amor in der Mitte geschieden waren, welche Bänder oben in einer horizontalen Linie durch sieben Seiltänzer abgeschlossen wurden[4]. Im Museo

3) Die Kentaurengruppen waren nach dem Catalogo N. 529 in vier blauen Feldern: wie zu diesen die Wand der sieben Tänzerinnen auf schwarzem Grund sich verhalten habe, ist nicht klar. Die von Heinr. Meyer in Winckelmanns Werken Th. V. S. 475 allein aus dem Styl geschöpfte Vermuthung dass die Kentauren und die Tänzerinnen von demselben Maler herrühren, erhält von aussen, da sie aus demselben Zimmer genommen sind, eine grosse Bestätigung.

4) Pitt d'Ercol. III tav. 34 not. 2. Auch hier wird von den acht Tänzerinnen T. I tav. 17—28 gesprochen, als wenn sie zusammengehörten und nicht die achte willkürlich darunter gemischt wäre. Die Seiltänzer sowohl als die Amorinen sind in diesem Bande Taf. 32—35 abgebildet, aber mit vielen ähnlichen Seiltänzern und zwei ähnlichen Amorinen von andern solchen Arabeskenstreifen desselben

Borbonico findet man nicht bloss ungenaue, sondern durchaus falsche und zugleich widersprechende Angaben, was bei der ungläublichen Oberflächlichkeit und Nachlässigkeit mehrerer seiner Erklärer nicht auffallen darf[5]. Es ist zu bedauern dass von den Akademikern nicht eine Zeichnung von dieser ausgezeichneten Wand im Ganzen und mit Angabe aller Masse, wie sie versprochen und wie sie sie von andern gegeben haben, veröffentlicht worden ist. Wie viel es auch zur Beurtheilung vieler einzelnen Darstellungen darauf ankommt die Einrichtung dieser Stubenmalerei im Allgemeinen zu kennen, ist immer deutlicher geworden nachdem besonders durch W. Gell und Zahn so viele ganze Wände gezeichnet worden sind.

Das farbige Bild unserer ersten Tafel (XVII) ist nach einer Copie die der Maler Camillo Paderni, derselbe der für das grosse Werk der Akademie auch die andern Zeichnungen ausführte,

---

Zimmers vermehrt. Die sieben Seiltänzer der schwarzen Wand (quadro diviso in sette campi neri, alto palmo 1, largo p. $6^1/_2$) sind im Catologo n. DXLV p. 197 verzeichnet.

5) Mus. Borbon. VII, 33. Discuoprirono una stanza per isquisiti ornamenti ragguardevole, nella quale erano sopra fondo nero dipinte con le ballerine che compongono queste sette tavole (33—39) und wiederholt zu tav. 50—52: quella stanza medesima che ci mostrò un si elegante esempio dell' antica pittura nelle quattordici ballerine in questo volume pubblicate, ci ha anche conservato in questi funamboli. — Zu tav. 40 aber wird bemerkt: pure dalle rovine di Pompei, perchè degne di star loro a paragone. So sind also acht Platten mit Tänzerinnen wie in den Pitture d'Ercol. aber statt der sieben einzelnen Tänzerinnen in diesen sind hier je zwei gesetzt und nur bei dem letzten Paar (tav. 40) wird bemerkt dass zu denen des einen Zimmers, worunter sich auch schon eine fremde befindet, andre ähnliche zugezogen seien, wodurch die Täuschung hinsichtlich der andern verstärkt wird. Was Zoega sagt Bassiril. tav. 19 p. 109: — le quali parimente isolate ciascuna per se — decoravan le parieti di triclinii e cubiculi, Pitt. d'Ercol I, 17—24. III, 28—31, IV, 19. 24, kann leicht sehr missverstanden werden.

auf einer Kupferplatte in Oelfarben gleich nach Entdeckung der Tänzerinnen gemalt hat und die von dessen Sohn, dem damals achtundsiebenzigjährigen Obercustoden des Museums in Portici, im Jahr 1824 durch Herrn Ternite erkauft wurde. Sie befindet sich jetzt im königlichen Museum in Berlin und erhält einen erhöhten Werth durch den Umstand dass sie genommen worden ist als die Wandgemälde selbst sich noch in ihrer vollen Schönheit und Frische befanden, an der sie im Laufe der Zeit so sehr viel eingebüsst haben. Die Bühne auf welcher in unsrer Abbildung das tanzende Paar erscheint, ist von Herrn Karl Bötticher erfunden und deshalb hinzugefügt worden um das Bild zum Titelblatt passender zu machen. Dass solche Tänzerinnen im Alterthum nicht auf einer Bühne auftraten, wie sogleich gezeigt werden soll, kommt bei dieser dem schönen Paar hier gegebenen decorativen Bestimmung des Blatts nur darum weniger in Betracht weil hier ohnehin das Paar nicht gegeben werden konnte wie es nach der von mir hervorgezogenen Notiz ursprünglich gemalt war, in der Mitte zwischen sechs andern durch Arabeskenbänder geschiedenen paarweise auf einander bezogenen einzelnen Tänzerinnen. Die Copie in Oel ist übrigens mit dem Format der in den Pitture d'Ercolano gestochenen in Uebereinstimmung *). Die

*) Es war ein glücklicher Zufall dass unsre Bibliothek den alten Katalog besitzt und dass ich ihn zu befragen, was man durchgängig mit Einschluss sogar der Herausgeber des Museo Borbonico versäumt hatte, mir einfallen liess. Denn vermuthen kann ich wohl dass die Bühne auf dem mir mitgetheilten Blatt von Paderni, vielleicht ganz oder theilweise nach andern antiken Malereien, zugesetzt sey, weil einzusehen war, dass diese Art von Tänzerinnen nicht auf Bühnen auftraten; aber es beweisen nur durch den Katalog. Erst nemlich nachdem ich diess gethan, erfuhr ich dass die Copie von Paderni die Bühne gar nicht enthalte, sondern diese von Herrn Bötticher gemacht sei um der Taf. XVII zugleich ein besseres Ansehn als Titelblatt zu geben, wesshalb auch die Ziffer weggelassen worden sey. Leicht also hätte geschehen können dass durch die ohne

Herausgeber behaupten, ihre Stiche seyen in der Grösse der Originale[6]): aber ihre Behauptung ist nicht gegründet, denn nach dem Katalog ist die Höhe der Figuren 1 Palm, d. i. $^3/_{12}$ mehr als in den Pitture. Die beiden einzelnen Tänzerinnen, Taf. XXIII und XXIV, sind nach treuen Copieen gezeichnet welche im Jahr 1790 unter Friedrich Wilhelm II. mit sechs andern angekauft wurden und im neuen Garten zu Potsdam im sogenannten Marmorpalais aufgehängt sind. Diese messen grade einen Palm, wodurch die Angabe des Katalogs bestätigt wird. Im Original möchte daher die Freiheit der technischen Behandlung wenigstens ehmals noch sichtbarer gewesen seyn als sie in der verkleinerten Copie ist.

In dem farbigen Bilde drehen sich die beiden Tänzerinnen im Kreis um und die Leichtigkeit und Kunst womit sie es, schwebend im Aufhüpfen in der Luft, thun, zeigt sich darin dass sie sich nur mit ein paar Fingerspitzen einander zierlich fassen, statt jedes andern Anhalts womit

---

Zweifel zufällig mir vorenthaltne Notiz künftig einmal eine Anekdote entstanden wäre als ein neues Beispiel wie Kunsterklärer bis zu Winckelmann hinauf von übrigens ganz wohlmeinenden Künstlern getäuscht worden seyen. Noch mein Freund Rauch hatte sich gegen einen berühmten Archäologen einen solchen Scherz erlaubt. Sonst ist es im Allgemeinen offenbar seit zwanzig bis dreissig Jahren unter Herausgebern und Zeichnern alter Kunstwerke allgemein Styl geworden aus Respect vor dem Alterthum überhaupt und aus dem vermehrten historischen Sinn und Interesse auf Genauigkeit und Vollständigkeit in Ansehung der Angaben äusserer Umstände und Verhältnisse eben so wie der Zeichnung zu halten und Werth darauf zu legen. Uebrigens wäre es sehr der Mühe werth die Tänzerinnen nach der urkundlich gegebenen Ordnung zusammenzustellen, das Paar in der Mitte und drei und drei, die durch gewisse Bezüge paarweise zusammen gehören, auf beiden Seiten.

6) Die Angabe der Akademiker von den Kupferstichen: di grandezze uguali alle originali. Die Breite des ganzen „in sieben getheilten Feldes" ist 6 Palmen, nach dem Katalog p. 105 die Höhe der Figuren 1 Palm.

sie gegenseitig den Umschwung unterstützen könnten. Nach den Akademikern war das Kleid der einen gelb, das der andern grün mit rother Einfassung. In dem Stich nach Paderni sind Beiden Sandalen gegeben, mit Schnüren die über den Fuss hinaufreichen. Die andern, einzelnen geben ihre Vorstellung mehr durch das grosse, weite Tuch das ihnen statt Gewandes dient als durch ihre Person. Das Gewand ist an Beiden gelb, bei der einen mit türkischblauem Rand eingefasst; wofür die andre ein himmelblaues Band um den Kopf hat; die Haare blond, wie bei allen übrigen der schwarzen Wand, die auch dei den Römischen Dichtern besonders beliebte Farbe. Die eine (Taf. XXIII) hält einen silbernen (silberfarbenen) Discus oder Teller welcher in wechselnder Haltung vorzüglich gut zu ihren Figuren dienen mochte. Diess zeigt auch eine der im vorhergehenden Heft abgebildeten Tänzerinnen (Taf. XVI). Zuweilen ist auch das Tamburin, ohne Schellen, ganz ähnlich einer solchen Platte, wie im Museo Borbonico VII Taf. 40, bei Zoega Taf. XIX.

Tänzerinnen die nichts weiter oder ohne besondern Charakter sind, kommen weder vor unter den früheren Kunstwerken vor diesen Pompejischen, noch werden solche Bilder auch nur von einem Schriftsteller genannt. Dieser Umstand ist nicht zufällig. Es ist ein grosser Irrthum Zoegas dass er die zwei schönen Tänzerinnen eines Albanischen Reliefs (Taf. XIX), die einzigen in Marmor die mit den berühmten gemalten vollkommen übereinstimmen und nach ihm auch nach Gemälden ausgeführt sind, thymelische nennt, „den Tanz Emmeleia vorstellend, der zuweilen in den tragischen Aufführungen als Intermezzo diente“, und Mimen, die dann auch ausser den Theatern bei den Gastmälern erschienen seyen. Visconti hegte dieselbe Vorstellung [7]). Diese Art theatralischer Belustigung ist dem Al-

---

7) Indem er die Figur Mus. Pioclem III, 30 Tänzerin irgend

terthum fremd und Emmeleia und Mimus haben ganz andre Bedeutung als die hier angenommene. Die Frage ist daher nicht unwichtig wie diese Malereien sich denn sonst zu den Sitten der Alten verhalten, da in ihrer Kunst sich jeder bedeutendere Kreis besonders Bildungen auf wirklichen Gebrauch und Erscheinung entweder im Leben oder in der Poesie zu gründen pflegt*).

Platon [8]) unterscheidet zwei Arten des Tanzes, den poetischen oder nachahmenden und den natürlichen, wie wir ihn nennen wollen, den „des Wohlbefindens, welcher der Leichtigkeit und Schönheit der Glieder und Theile des Körpers wegen allen die zukommende Beugung und Spannung verleiht". Aber so untergeordnet war die letztere Art bei den Griechen dass Plutarch und Lucian, wenn sie vom Tanz reden, sie ganz ausschliessen und den Tanz überhaupt nur als mimisch oder darstellend gelten lassen [9]). So

---

einer grossen Orchestra nennt und ihren Epheukranz als Zeichen ihres Siegs in einem theatralischen Wettkampf betrachtet. Auch Finati spricht im Mus. Borbon. XI, 5 von theatralischen Vorstellungen die nachher zu öffentlichen und Privat-Gastmälern übergegangen seyen. Ein 1824 im Syrakus gefundnes Bruchstück eines Thonreliefs enthält zwischen Jonischen Säulen tanzende Figuren, zwei weibliche und eine männliche, delle antiche fatture di argilla che si trovano in Sicilia, in Palermo 1829 tav. X, worin der Herausgeber p. 133—136 eine festliche Aufführung in einem Tempel erblickt. Es ist aber in dem Fries nur die Sitte nachgebildet in den Intercolumnien der Säulen Statuen aufzustellen oder Gemälde aufzuhängen, wie in Alexandria nach Athenäus V p. 197 e.

*) Nur aus Uebereilung kann daher Overbeck in seinem Pompeji S. 406 von „jenen im Alterthum so viel gepriesenen geistvollen mimischen Tänzen die wir nur mit den höchsten Leistungen unseres Balletts vergleichen können", aus Pompeji sprechen und zugleich die folgende Ausführung loben.

8) de legg. VII p. 795 e. (Eine andre Eintheilung p. 814 ff.)

9) Plutarch. Symp. IX, 15, 2. Lucian. de salt. 69. So theilt auch Wachsmuth Hellen. Alterthumskunde Th. II S. 736 2. Ausg. „die gesammten Tänze der Hellenen in kriegerische und gottes-

sehr hatten die Chöre der verschiedenen Götterdienste und die künstlichen Tänze des Theaters und die mimischen unter den manigfaltigsten Namen ihre bestimmten Formen herrschend gemacht dass nur wenig von dem einfachen aus dem Drang der Fröhlichkeit entsprungnen Tanze die Rede ist, wenn man nicht auf die Homerischen Mahle und ihren Verein von Tanz, Kitharis und Gesang oder auf den Tanz der Musen um die Quelle bei Hesiodus zurückgehen will. Ohne Zweifel gehörten der Hauptart des natürlichen Tanzes die örtlichen volksmässigen Tänze an, die von den Alten erwähnt werden [10]), und die häufig unter einem besonderen Namen auch besondere bestimmte Tanzformen verrathen. Aber diese alle sind aus den bestimmten Kreisen worin man sich sie zu üben und zu schauen erfreute, nicht hervorgehoben worden. An den Dionysien durften schöne Tänzerinnen den Zechern nicht fehlen, wie wir aus Aristophanes sehn [11]); und diese erschienen vermuthlich schon damals unter der leichten Verkleidung von Horen, Bacchen und Nymphen, wie es an diesem Fest noch in den spätesten Zeiten gehalten wurde [12]). Wie in der Lust des Festes, so an den Symposien überhaupt und an andern Privatfesten. Platon sagt im Protagoras (p. 347 d), nicht Flötenspielerinnen, Tänzerinnen und Psaltrien, sondern ihr eignes Gespräch diene den Ge-

---

dienstliche (unter welchen letzteren die theatralischen begriffen sind) ein und Becker in seinem Charikles I S. 500 f. sagt: „das Wesen alles Griechischen Tanzes ist Mimik — jederzeit Darstellung einer inneren Vorstellung".

10) Aristoxenos bei Athen. I p. 22 b zeichnet die Lakonischen, Trözenischen, Ezizephyrischen, Kretischen, Jonischen und Mantineschen Tänze wegen der Bewegung der Hände aus. Herodot nennt Lakonische und Attische Tanzfiguren (σχημάτα) VI, 129, Sikyonische Athenäus XIV p. 631 d. Verrufen sind die Jonischen Tänze (Plaut. Pseud. 1273. Hor. Carm. III, 6, 52), die Sybaritischen Max. Tyr. XXXIII.

11) Acharn. 1092.

12) Philostr. V. A. IV, 21 p. 158.

bildeten bei den Symposien zur Unterhaltung. Auch diese Tänzerinnen der Zecher nahmen gern den Namen von Horen und Nymphen an, wie denn Xenophon in seinem Symposion (VII, 5) solche Tänzerinnen welche Chariten, Horen und Nymphen in den Gestalten worin sie gemalt wurden, vorstellten, anziehender für die Gesellschaft hält als Schwerdtertänze und ähnliche Kunststücke. Wir lesen von einem höchst prächtigen Hochzeitsfest wobei die Tänzerinnen als Nereiden und Nymphen erschienen [13]). Alle diese angenommenen Personen haben mit einander gemein dass sie ein freies und anmuthiges Spiel im Wechsel der Tanzbewegung mit weiten, leichten durchsichtigen Tüchern statt Gewändern gestatteten und die augenblickliche Entblössung reizender Körper, die solche Bekleidung und solches Spielen mit sich führten, gleichsam mit ihren Namen verdeckten: denn solchen Göttinnen war die Nacktheit durch Dichtung und Kunst gestattet und wie vorgeschrieben. Zugleich diente Alles was diese Personen unterschied, wie Blumen, Zweige, und Früchte der Chariten, der Horen, Tympanon oder Tamburello und Krotalen der Bacchischen Nymphen, nur dem natürlichen und Allen gemeinschaftlichen Tanze zur Verschönerung oder zum Schmuck der Figuren, zur Abwechselung des Costüms: eben so die verschiedenen Bekränzungen, die Farbe des Schleiers, wie z. B. die grüne für Nereiden. Am häufigsten erschienen die Tänzerinnen wohl als Tympanistrien und Krotalistrien, die auch die Kirchenväter nennen wenn sie gegen die Ausschweifungen der Gelage eifern und die Dichter gewöhnlich, die ihre Schönen der lockeren Art preisen [15]). Leicht ist zu unterscheiden zwischen eigentlichen Bacchantinnen des Bacchischen Thiasos und Tänzerinnen der ge-

---

13) Athen. IV p. 130 a.

14) Cic. ad Pis. 9 neque collegae tui cymbala et crotala fugi.

15) Wie Cornelius Gallus seine Candida, Brunck. Anal. II, 277, ἡ κροτάλοις ὀρχηστρὶς Ἀρίστιον — παννυχίδων τερπομένη καμάτοις.

wöhnlichen Art als Bacchen, wie unter den berühmten der Pitture d'Ercolano T. I tav. XX. XXI eine das Tamburin und eine Krotalen schlägt, eine andre T. III tav. 31 einen Thyrsus und dazu den Korb der Erstlinge auf dem Kopf hält, eine andre im Museo Borbon. T. VII tav. 40 Thyrsus und Tympanon trägt, ohne darum aus dem Charakter der übrigen Tänzerinnen zu fallen [16]).

Erst als die öffentlichen Feste mit dem Verfall Griechenlands gesunken und von den Höfen aus die Schwelgerei mit Glanz umgeben und mit Geschmack ausgebildet wurde, konnte eine Tanzkunst sich heben die von öffentlicher Anordung, Absicht und Schule, von religiöser Ceremonie, vom Theater völlig unabhängig geblieben war, und unscheinbar im Kreise der Privatbelustigung sich gehalten hatte. Dass die Dienerinnen dieser Kunst zum Gegenstande des Wetteifers für die geschicktesten Maler geworden sind, wie es ihren Schwestern, den Auletriden und Psaltrien, nicht zu Theil werden konnte, verdanken sie dem schönen Schauspiel welches sie dem Auge darboten durch eine im Ganzen äusserst einfache Kunst, die bei unerschöpflicher Manigfaltigkeit in ungezwungner anmuthiger Bewegung des ganzen Körpers und einem gleichsam mitspielenden leichten Anzug, sich doch im Ganzen in einem engen Kreis umdrehte, darum gerade weil sie auf besonderen bestimmten Ausdruck von Gedanken und Gefühlen oder charaktervolle Darstellung

16) Auch die schon erwähnten des Albanischen Reliefs tav. XIX sind eine Tympanistria und eine Krotalistria, wobei Zoega die gänzliche Verschiedenheit des Anzugs von dem was die Dionysischen Marmore darbieten nnd das Gesetzte, Ernste des Tanzes hervorhebt. In demselben Werke sind tav. V zwei Paare von Bacchen alle mit dem Tympanon, wovon das eine in den gewöhnlichen Tanz fällt (so dass eigentlich Mänaden und Tänzerinnen als Bacchen absichtlich neben einander gestellt scheinen) So haben auch die Chöre von Mänaden tav. LXXXIII s. viel von dem Charakter der Tafeltänzerinnen angenommen. Tänzerinnen als Bacchen sind auch die bei Spon Miscell. p. 21 N. 40—42.

sich nicht einliess, sondern mit den verschiedenen zur Abwechslung der Erscheinungen in die Hand genommenen Gegenständen nur ein leichtes Spiel trieb. Darum konnte auch diese Kunst von der verführerischen Lady Hamilton (übelen Andenkens) in Neapel erneuert werden. Diese körperliche Kunst leichter anmuthiger Beweglichkeit hat sich durchaus malerisch ausgebildet und einen neuen fruchtbaren Gegenstand für die Malerei abgegeben. Der Unterschied des modernen Kunsttanzes, in so fern er von der Natur und dem Kunstschönen sich entfernt und grossentheils in Kunststücken einen durchaus unkünstlerischen und geschmacklosen Charakter annimmt, lehrt uns durch die Vergleichung und den Gegensatz die anmuthige Natürlichkeit noch lebhafter schätzen [17]). Von den Griechen ist die Sitte dieser Vergnügung der Tafelnden und der Trinkgelage zu den Römern übergegangen. Der ruhigere, gelindere Charakter des Tanzes, den Tänzerinnen im Ganzen eingehalten sehn, war in der Art desselben ursprünglich begründet: der entgegengesetzte, das Ausarten eines anmuthigen, reizenden Schauspiels in die wilde Bewegung einer Staunen erregenden Kunstspringerei hätte mit dem Mahl und mit dem Raum sich nicht wohl vertragen *). Sehr natürlich dass man mit Bildern von Tänzerinnen vorzugsweise die Wände der Triclinien schmückte, und hier konnten viele vereinigt werden während sie gewöhnlich

---

17) Queste antiche ballerine ci fanno fede non solo dell' eccellenza dell' arte della dipintura, ma anche dell' arte del ballo, sagt auch einer der Erklärer des Bourbonischen Museums VII, 36 mit lebhaftem Eifer gegen die Verkehrtheiten des jetzigen Theatertanzes. Derselbe erklärt VII, 33. XII, 34 sehr einseitig die so viel grössere Vollkommenheit der Tanzkunst bei den Alten aus dem Luxus der Römer bei allen Gastmälern Tänzerinnen zuzuziehen.

*) Tänzerinnen bei der kaiserlichen Tafel in Warschau im October 1850 wurden in den Zeitungen erwähnt.

nur einzeln oder in sehr geringer Zahl ihre Vorstellungen machten.

Die Vorbilder für die schönen Tänzerinnen aus Pompeji nach dem allgemeinen Charakter dieser Art des Tanzes, die wir ohne die Wandgemälde kaum kennen würden, dürfen wir also voraussetzen in den Jahrhunderten nach Alexander, aus denen uns so viel weniger Nachrichten über Künstler und Kunstwerke zugekommen sind als aus den grössten Zeiten der Kunst. Denn dass diese Gemälde Nachbildungen früherer Meisterstücke und im wesentlichen nicht von einem Wandmaler in Pompeji erfunden worden seyen, steht ausser Frage. Den 1749 entdeckten kommen ziemlich nah vier andere Tänzerinnen von einer Wand in Pompeji (auch auf schwarzem Grunde), die in den alten Pitture d'Ercolano im dritten Bande Taf. XXVIII—XXXI edirt sind, eine die wir Taf. XVI wiederholt haben, und mehrere die später an das Licht gezogen worden sind.[18]) Einen mehr oder weniger grellen Unterschied, wohl nicht allein unter den Malern, sondern auch durch die Entfernung von den alten guten Vorbildern nehmen wir wahr wenn wir auf manche andere blicken.[19]) Von den Kentaurengruppen welche, wie schon bemerkt, vermuthlich mit unsern Tänzerinnen von einem und demselben Maler herrühren und die auch nach Geist und Erfindung ungefähr derselben Periode anzugehören scheinen, lässt sich ein älteres Vorbild nachweisen, nemlich die Centauri Nymphas gerentes unter den Statuen auf deren Besitz Asinius Pollio stolz war, ein Vorbild von der einen wenigstens auch buchstäblich, eigentlich aber von allen, da die drei andern nur Variatio-

18) Mehrere unter denen im Mus. Borbon. T. VII tav. 30—40, mehrere als Horen schwebende, welche Zahn abgebildet hat u. s. w.

19) Pitt. d'Ercol. T. IV tav. 9. 19. 24. Vier das. T. VII tav. 40—43, wovon drei aus Pompeji, eine aus Herculaneum. Auch in ganz ruhiger Stellung kommen sie vor wie T. IV tav. 12.

nen einer einzigen Erfindung sind, dergleichen auch Plinius in seinen kurzen Worten einschliesst.[20]) Diess waren also Werke einer älteren Zeit wenn auch ihr Meister Arkesilas von einem, wie es scheint, noch älteren Bildhauer oder Erzgiesser dieses Namens unterschieden werden muss, gewiss von grosser Geltung unter den Kunstfreunden. Tänzerinnen hingegen werden uns, wie ebenfalls schon bemerkt, unter den alten Kunstwerken, unter denen Opfernde Betende, Kanephoren, Bacchische Tänze so zahlreich vorkommen, nicht genannt, nur ein einziger Tänzer von einer Malerin Alkisthene, vermuthlich ein mimischer, da diese so sehr bewundert wurden: denn Statuen zu Ehren berühmter Tänzerinnen, deren einige vorkommen[21]), müssen von Bildern des Tanzes unterschieden werden. Sehr zu beachten ist hinsichtlich der Periode, in die wir die Tafeltänzerinnen als einen beliebten Gegenstand der Maler setzen, dass sie in den Vasengemälden noch nicht vorkommen, obgleich diese Flöten- und Lautenmädchen bei den Zechern häufig genug darstellen. Auf die Erfindung des Pylades unter Augustus, die Pantomimen, möchte die immer höher gestiegene Lust an den Schaustellungen der Tafeltanzkunst und ihre eigene immer feinere Ausbildung nicht ohne Einfluss geblieben seyn, indem von dieser Seite das neuere malerische Element zu dem älteren mimischen, theatralischen hinzutrat, um vereinigt und verschmolzen die Schaulustigen fast mehr als fortan irgend eine andere Kunst anzuziehen und zu bezaubern.

20) Plin. XXXVI, 5, wo arcaesilae statt des falschen Archesitae im Cod. Bamberg. sich findet. Nymphen wird auch für Bacchische Nymphen gesetzt.

21) Von Leontios, vermuthlich unter Justinian, enthält die Anthologie sechs Epigramme auf die Bilder von vier berühmten Tänzerinnen in Byzanz, Brunck. Anal. III p. 104 n. 5—10. Man kann sie im Allgemeinen sich vorstellen nach der Statue ehemals Colubrano, im Mus. Pioclem. III, 30 s. Not. 7. Die Erzstatuen der Antich. d'Ercol. VII, 70 ss. (Mus. Borbon. II, 4—6) sind nicht „wie im Tanze vorgestellt“, wie der Kunstgeschichte VII, 2, 17 oft nachgesprochen worden ist.

Tänzerinnen.

Taf. XVIII.

Nach der Bemerkung des Herrn Ternite waren in der Sammlung in Portici keine andern Bilder von derselben Hand von welcher diese beiden Darstellungen herrühren, ausgeführt. Auch nachdem sie in ihrer jetzigen Aufstellung in Neapel mit vielen seitdem in Pompeji ausgegrabenen Bildern, namentlich auch von Tänzerinnen vermehrt worden ist, möchte diese Bemerkung anwendbar sein. Die sehr ruhige und gemessene Bewegung der hier abgebildeten wird geflissentlich auch durch die Art der Beschäftigung die sie ihrer rechten Hand geben, bedingt, vielleicht auch durch die Art wie sie von dem was sie in der linken halten Gebrauch machen. Diess scheint nemlich bei der einen eine kurze Fackel zu seyn, die durch ein kleines zur Aufnahme der abfallenden Asche bestimmtes Becken gestreckt ist, bei der andern ein dürrer Zweig oder Stengel. Gefälliger ist grün und belaubt: das Kahle und Dürre scheint daher eine besondre Absicht zu haben und vielleicht gehörte unter die vielen Variationen einer im Ganzen einfachen Tanzweise auf die uns so manche Gemälde hinweisen, auch die dass ein Paar sich entgegen schwebte und in gelinden Ausbeugungen wieder vermied, wovon die Eine der Andern einen leicht feuerfangenden Stengel anzuzünden suchte, diese ihn vor der Flamme zu schützen und, wenn er Feuer gefangen hätte, diess auszulöschen oder auch ihrerseits damit zu spielen hatte. Dass die beiden Figuren ein Tanzpaar abgeben oder Bezug auf einander haben, scheint die Uebereinstimmung in ihrem Anzug und ihrem Rhythmus zu verrathen.

Weibliche Figuren.

Taf. XIX. XXI.

Diese beiden Figuren ist man nicht berechtigt Tänzerinnen mit einer Dose, mit einem Korb in Händen zu nennen. Es sind grosse, kräftige ruhig stehende schöne Gestalten, denen aber, um sich in tanzende Bewegung zu setzen, diese Gegenstände kein Hinderniss seyn, vielmehr zu einem Unterscheidungszeichen und zum Anlass eigenthümlicher bedeutungsloser Geberdung und Haltung dienen würden, die im spielenden Tanze durchzuführen wäre.

Weibliche Figuren.

Taf. XX.

Von den drei auf dieser Tafel zusammengestellten Figuren stellt die erste eine vom Gewand schön umflatterte Tänzerin nach der Natur dar; nach dem Geschmack der Zeit an diesen Gestalten und nach dem Geschmack derselben zugleich an der Unnatur oder an den aufgelösten architektonischen Formen, Gesetzen und Zweckbegriffen, die ebenfalls einem Spiel endloser Entstellung und Abwechslung als leere Erscheinung für das Auge dienen, ist diese Tänzerin zur Parodie einer Karyatide gemacht. Sie steht nicht an einem Pfosten, sondern dient selbst zu einem solchen und das Missverhältniss der winzigen Säule worauf sie steht, und der andern welche sie trägt, mit verstärktem Contrast zwischen der Dünnheit derselben und dem Gewicht ihres ernsten und derben Gesichts, ist nicht als ein einzelnes Versehn, sondern als Ausfluss eines ganzen Systems oder eines launenhaften, verkehrten Geschmacks in der Decorationsmalerei zu betrachten. Eine sehr trockne Art von Grotesken.[1])

Der Maler der beiden andern Figuren hat beliebt durch deren unteren Theil an die pfeilerartigen alten Schnitzbilder zu erinnern, während die mittlere[2]) ihr Gewand fasst wie es auch eine Tänzerin einen Augenblick thun könnte,[3]) und die andere seltsamerweise eine grosse Muschel vor sich hält.

1) Aehnlich sind die Atlanten Pitt. d'Ercol. II tav. 34—36.

2) Diese ist in den Antich. d'Ercol. VII tav. 23 schon abgebildet.

3) Mit dieser Figur kommt überein Pitt. d'Ercol. III tav. 22.

Zwei Figuren.

Taf. XXII.

Auch diese beiden Figuren finden sich eben so wenig als einige der vorhergehenden anderswo schon abgebildet. Was beide in ihren Händen halten und was sie damit wollen, möchte schwer zu sagen seyn: und bei der phantastischen Willkür die in so vielen dieser Wandmalereien herrscht, verlohnt es sich sehr oft auch nicht nach einem Gedanken zu fragen, der durch das eine oder durch das andre Beiwerk der Figuren ausgedrückt seyn könne. Die eine ist auf einem phantastischen Fussgestell, wie z. B. Mars in einer Nische in den Pitture d'Ercol. T. IV tav. 2 aufgestellt, und dabei in tanzender Stellung wie in denselben T. VII. tav. 49 sieben theils männliche theils weibliche Figuren,[1]) „welche Statuen vorstellen (fingono di rappresentare statue), alle in tanzender Bewegung."

1) Tutti in Portici nello stesso luogo, tutti in campo turchino, vermuthlich alle von einer einzigen Wand, Minerva die mittelste der sieben Figuren.

Viertes Heft.

Narcissus an der Quelle.

Taf. XXV. XXVII.

Die Schönheit des auf dem Quellenrande sitzenden in Liebessehnsucht schmachtenden, sich still verzehrenden Jünglings von Thespiä ist zu einfach und zu klar auf den ersten Blick um einen einzigen Fingerzeig zu vertragen. Bekannt genug ist auch die Fabel dass er in sich selbst verliebt war und starb aus Liebe zu seinem eignen Bild im Brunnen, von dem er nicht erhört werden konnte. Doch ist es nöthig, um die Fabel und die Bilder des Narcissus ganz zu verstehn, sich über den üblen Eindruck den uns die aus Plato [1]) und Andern bekannte Moral der Böotier und Eleer macht, hinwegzusetzen, die Moral die seit einer nicht näher bekannten Zeit dem Jüngling den gleichen Anspruch auf des Jünglings Liebe gab als dem Mädchen. Der Glaube dass die Liebe ihre schützenden und rächenden Götter habe, wie Tibull sagt: sunt sua numina amanti, spielt in mehreren Griechischen Volkssagen. Nach der eines Tempels in Paträ bei Pausanias (VII, 21, 1) tödete die kalte Kallirrhoe sich selbst nachdem der liebende Koresos, den sie immer verschmäht hatte, für sie gestorben war: die Gottheit selbst schritt ein gegen die harte Schöne. In Athen, heisst es bei demselben (I, 30, 1), hatte Meles einen Metöken oder Pfahlbürger Timagoras (obgleich er,

1) Sympos. p. 182 b.

was der Name andeuten soll, persönlich ehrenhaft war, aus Standesvorurtheil) in den Tod aus Liebesschmerz getrieben und stürzte sich von demselben Felsen herab wo jener den Tod gesucht hatte, worauf denn die Metöken dem Anteros (als Liebesrächer) einen Altar setzten. Aelian von der Vorsehung [2]) erzählt ausführlicher die Novelle wie der stolze Melitos (Süssling, Zierling, wie er ihn nennt) dem Timagoras immer neue Liebesproben auferlegte und ihn täuschte, der dann gerächt und mit einem Denkmal geehrt wurde. Hermesianax, Ovid [3]) und Plutarch haben eine ähnliche Geschichte von einer Schönen in Salamis in Cypern, die den Treuliebenden geringeren Standes (humili de stirpe creatum) nicht erhörte und im Hinblick auf seine Leiche versteinert wurde, und in Cypern und sonst wurde eine mitleidige oder barmherzige Aphrodite verehrt [4]).

Die Sage von Narcissus wird verschieden erzählt. Die spätere aus der Fabel in das Geschichtliche etwas derb umgedeutete Erzählung ist bei Konon (24). Der schöne Narcissus von Thespiä verschmäht einen Liebhaber der zuletzt ihm gesteht dass er ohne seine Gegenliebe das Leben nicht werde ertragen können. Narcissus schickt ihm ein Schwerd zu und jener tödet sich darauf vor der Thüre des Harther-

---

2) Bei Suid. v. *Μελ.*

3) Jener in der Leontion bei Anton. Lib. 39, dieser Metam. XIV, 698—791. Plut. Amator. 20.

4) *Hesych.* *Ἐλεήμων, ἐν Κύπρῳ καὶ Χαλκεδονίᾳ ἡ Ἀφροδίτη,* welcher, wie Ovid sagt, dura perosa pectora. Auch Bocaccio erzählt im Decamerone V, 8 ein abschreckendes Beispiel, von einem gespenstischen Ritter nemlich der in dem berühmten Pinienwald bei Ravenna seine hartherzige Geliebte jeden Tag zu Tode jagt und auf dessen Anblick ein andres sprödes Fräulein von Ravenna sich erweicht und ihren Liebhaber erhört. Schöner ist was aus der Dauphinée im späten Mittelalter erzählt wird, dass Melusine Diamanten ausstreut, welche dem Liebenden der hineinschaut, den entfernten Gegenstand seiner Liebe zeigen; wer aber keine Seele liebt, in dessen Hand verwandelt sich der Diamant in einen Bergkrystall.

zigen, nachdem er vorher um einen Rächer gebetet hat, der nicht ausblieb. Darum ist dem Verschmähten selbst der Name Amynias, Rächer gegeben[5]. Denn Narcissus fällt in Liebe zu sich selbst, fühlt sein Unrecht und bringt sich um, und die Thespier glauben, aus seinem Blut sey die Narcisse entsprungen. Diess ist beibehalten aus der Volksfabel, die ihrer naiven Einfalt nach gewiss sehr alt ist, obgleich der Thespische Narcissus erst nach Alexander vorkommt, seit dessen Zeiten allen örtlichen Alterthümern und Sagen grössere Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Die Narcissen sind auch jetzt noch häufig genug am Kephissos bei Thespiä. Ihr Name aber ist geschickt auf den starren kalten Jüngling übergetragen (was die Bedeutung seiner Verwandlung in die Blume ist), da ihr Geruch narkotische Wirkung hat, in Sopor, also Unempfindlichkeit versetzt, und doch zugleich die schönsten weissen Blätter hat, wie denn auch zur Mutter die Nymphe (eine Nymphe und als Vater der Fluss weil am Wasser die Blume gedeiht), die Nymphe Leiriope oder Leirioessa dem Jüngling gegeben ist um auf seine Schönheit, auf Lilienweisse hinzudeuten, oder weil die Narcisse zur Familie der Lilien gerechnet wurde[6]. Die Eingenommenheit von sich selbst aber, welche die Schönen

---

5) *Ἀμινίας, Ἀμινίου,* nicht zu ändern in *Ἀμεινίας,* sondern in *Ἀμυνίας,* oder so zu verstehen, indem in vielen Namen ῑ für ῡ geschrieben und zu verstehen ist. Aesch. Tril. S. 613. Eine absichtliche Verwechslung beider Namen wurde bei Aristophanes Nub. 31 von dem Scholiasten gesucht. Boisson. Anecd. IV, p. 469 *Ἀμινιανοῦ τινος ἕνεκεν οἱ θεοὶ τὴν Στύγα ὀμνύουσιν* — Porphyr. ap. Stob. Ecl. I, 2 p. 1014 *τὸ δὲ ὕδωρ — φύσιν ἔχον ἀμύνεσθαι τοὺς κατ' αὐτοῦ ψευδῶς ὀμόσαι.*

6) Theophr. H. Pl. VI, 6, 9 u. A. bei Schneider T. III. p. 519 s. Plin. XXI, 11. 12. Man sagte, weiss wie Narcisse und roth wie Rosen, Achill. Tat. I, p. 44, und *ὑδατίνη νάρκισσος* wird von Meleager ep. 92 gesagt. Stat. Theb. VII, 340. Thespiacis jam pallet in agris. Trux puer, orbata florem pater alluit unda.

zu der stolzen und harten Unempfindlichkeit verleitet, ist auf das Lieblichste versinnbildet durch das Selbstbespiegeln wozu die klare Quelle dienen muss, da der Ländlichkeit andre Spiegel nicht zukommen. Ovid, der die Geschichte in einer ihrer Einfalt angemessenen, aus Kindlichkeit und Witz und Zierlichkeit gemischten Weise, die jetzt bei aller Höhe der Kunst und der Nachahmung kein Dichter irgend einer Sprache erreichen könnte, erzählt[7]), knüpft sie an den Tiresias an, der den Ausspruch thut, lang werde Narcissus leben wenn er sich nicht selbst sähe[8]), und verschlingt andererseits mit ihr eine reizende physiologische Schilderung der Nymphe Echo, welche Narcissus, nachdem ihn viele Jünglinge und Mädchen begehrt, er mit vielen Nymphen und Jünglingen gespielt hatte, dahin brachte sich in den Wiederhall aufzulösen, bis endlich Einer zum Himmel flehte dass er so lieben und so des Geliebten nicht theilhaft werden möge wie er, Nemesis aber diesen erhörte und er nun um „eine Hoffnung ohne Körper", ein Schattenbild, sein eignes, sich verzehrt und nichts von ihm übrig bleibt als die Blume. So leicht und anmuthig, so tändelnd und doch mit so vielen Anklängen an Natur und Leben die Griechischen Fabeln unter einander zu verschlingen, haben nur die Pierin Del Vaga und Genossen noch einmal vermocht, die auf ähnlichen Standpunkten der Fabel gegenüber und in nahverwandter Begeisterung und Genialität erfanden und an Wänden und Decken ausführten.

Dem Pausanias (IX, 31, 6) zeigten die Thespier bei

---

7) Metam. III, 339—510.

8) Daher bedeutet in Artemidors Traumbuch II, 7 sich im Wasser sehen den Tod. Ovids *si se non viderit* deuten die Vatic. Mythographen I, 185, II, 180: *si pulchritudinis suae nullam habuisset notitiam, si pulchritudini suae non adeo confiderit.* Die Nymphen singen dem Narcissus wie er in das Wasser schaut: *πολλοί σε μισήσουσιν ἐὰν σαυτὸν φιλῇς*, dich werden Viele hassen wenn du selbst dich liebst. Suid. v. *Πολλοί σε*, Apostol XVI, 44.

einem Schilfrohrsumpf die Quelle bei welcher Narkissos, indem er seinen Schatten in ihr anblickte, aus Liebe gestorben sey. Sie hatten auch eine andre Erzählung, wonach Narkissos eine Zwillingsschwester hatte, ihm in Gestalt und Haar, auch im Anzug ähnlich und seine Jagdbegleiterin, in die er sich verliebte. Da sie ihm starb, gieng er zum Brunnen um in seinem eignen Bilde das ihrige zu schauen und gab sich so sehr seiner Liebe hin, dass er auch selbst verschied. Diese natürliche Erklärung, welche von dem rührenden Jüngling den Flecken selbstsüchtiger Eitelkeit und Herzlosigkeit abnimmt, und ihn zu einem sentimentalen Schwächling in der Treue macht, gefällt dem Reisenden so gut dass er hinzufügt, die Narcisse sey ja auch schon früher gewesen, indem nach dem Hymnus des weit früheren Pamphoos Persephone beim Pflücken der Narcissen geraubt worden sey. Aus ihrem Namen und der Betäubung ihres Geruchs folgte dass sie zum Erstarren der Natur und zum Tod in Beziehung gesetzt[9], der Demeter und der Persephone, den Erinnyen zum Kranz geeignet und sonst als Todesblume gebraucht wurde. Die Thespier machten die Narkissossage, wenn sie nicht bei ihnen erfunden war, bei sich einheimisch weil sie einen besondern uralten Dienst des Eros hatten, auf den sie in späterer Zeit die allgemein Hellenische Vorstellung des Eros bezogen, daher auch Thespiä durch nichts so berühmt war als durch den Eros, die Aphrodite und Phryne von Praxi-

---

9) Cornut. N. D. c. 35 p. 216 ed. Osann. *οἷον διαναρκᾶν τοὺς ἀποθνήσκοντας.* Plin. XXI, 19 *a narce (νάρκη) narcissum dictum, non a fabuloso puero.* Plutarch. Symp. 3, 1. *καὶ τὸν νάρκισσον ὡς ἀμβλύνοντα τὰ νεῦρα καὶ βαρύτατας ἐμποιοῦντα ναρκώδεις· διὸ καὶ ὁ Σοφοκλῆς αὐτὸν ἀρχαῖον μεγάλων θεῶν (Μεγάλαιν θεαῖν* Oed. Col. 682) *στεφάνωμα, τούτεστι τῶν χθονίων, προσηγόρευκε.* Eustath. ad Il. 1 p. 174 *νάρκισσος Ἐριννῦσι στεφάνωμα· νάρκισσος γὰρ ἐκ τοῦ ναρκᾶν παρηχεῖται καὶ τοῦ ναρκᾶν Ἐριννύες τοῖς κακούργοις παραίτιοι.*

teles, den Eros von Lysipp [10]. Dem Eros feierten sie auch ein glänzendes pentaeterisches Fest auf dem nahen Helikon. Bei der Böotischen Stadt Graia war nach Strabon (IX p. 404 a) ein Grab des Narcissus, dem man nur schweigend sich nahen durfte, mit dem Sinn vermuthlich dass man über die Hartherzigkeit des Narcissus nachdenken solle, wie dergleichen bedeutsame Volksgebräuche auch sonst vorkommen, z. B. in Tanagra, wo den Hain des Eunostos kein Mädchen betreten durfte, weil gegen ihn als einen tugendhaften Jüngling ein Mädchen gefrevelt hatte [11].

Mit Gefühl für die Einfalt der Sage wie für die Einfachheit und Reinheit ächter Hellenischer Kunst haben ältere Maler den Narcissus aufgefasst, durch deren Werke die von Pompeji zu trefflichen Nachbildungen und zu mancherlei Variationen angeregt worden sind. Vornehmlich sind die Stufen der unglücklichen Leidenschaft in den auf uns gekommnen Bildern unterschieden. Da sitzt Narcissus ruhig versunken in sich, nachdem er sein Bild in dem Brunnen zuvor angeschaut hat, wie auf unsrer Taf. XXVI [12] und in drei andern Gemälden [13]. Dann ist er ganz im Entzücken und im Genuss

---

10) Pausan. IX, 27, 3. 4. Dicaearch, p. 145 ed. Max. Fuhr. cf. p. 335 ss. *αἱ γὰρ Θεσπιαὶ φιλοτιμίαν μόνον ἔχουσιν καὶ ἀνδριάντας εὖ πεποιημένους,* wie zu lesen seyn möchte.

11) Plutarch. Quaest. Gr. 40.

12) Auch Mus. Borbon. II tav. 18. Dieselbe Composition Pitt. d'Ercol. V, 27, wo nur der Brunnen mit dem Bild fehlt, wesshalb die Erklärer an Kephalos, Adonis oder Endymion denken. Der Pfeiler worauf das Wassergefäss steht, als ein zwar nicht sehr sinnreiches doch nicht ganz bedeutungsloses Beiwerk, ist nur niedriger, der alte Baum (wie man sie auch jetzt bei Brunnen oder einem Heiligenbild in Griechenland nicht selten von grosser Schönheit antrifft) belaubter und die Spitze des Jagdspiesses nicht nach unten, sondern nach oben gekehrt.

13) das eine Pitt. d'Ercol. V, 29, auch im Mus. Borbon. XII, 7, wo das Bild im Brunnen deutlicher ist, aus Pompeji; das andre Pitt. d'Ercol. V, 30, auch aus Pompeji.

des schönen Anblicks verloren und die mit der Linken emporgezogene und so schön ausgebreitete Chlamys muss dienen die Pracht der Erscheinung zu vermehren [14]). Dieser Moment ist in dem Gemälde des älteren Philostratus (I, 23) und stark auch von Ovid hervorgehoben. Den dritten und letzten stellt unser Farbenblatt dar [15]), den am meisten pathetischen und ergreifenden. Hier hat die umgestürzte Fackel des Eros, der mit derselben auf dem Bilde des in Wonne sich beschauenden Verliebten nur proleptisch zu nehmen ist, die Bedeutung des gerade hinsterbenden Lebens, da diess Leben ganz von der Liebe ergriffen ist und mit ihm, das von ihr verzehrt wird, die Liebe zugleich verlischt. In dem Antlitz im Wasser ist schon der Tod sichtbar, den in der Person selbst auszudrücken der Künstler vermieden hat, nach jener eigenen Scheu der Griechen die sich selbst auf das Wort für schlimme Dinge ausdehnte. Uebrigens hat der Maler hier die Wahrheit eines Schattenbildes überschritten aus dem Grund um anschaulicher zu machen wie Narcissus sich in diess Bild verlieben konnte.

Die ausserdem nicht zahlreichen Kunstdarstellungen des Narcissus sind zu dem schon erwähnten Gemälde des älteren Philostratus angeführt worden *). Das dort erwähnte Fagansche Puteal aus Ostia, woran Hylas neben Narcissus in

---

14) Pitt. d'Ercol. V, 31, aus Pompeji. Das Motiv der Chlamys ist ungeschickter gebraucht in der Gemme in Winckelmanns Mon. ined. 24.

15) Pitt. d'Ercol. V, 28. Mus. Borbon. X, 35, wo die Ziffer XXXV nicht mit dem Text übereinstimmt; aus Pompeji.

*) Zwei Marmorwerke kommen hinzu, die im Rheinischen Museum 1853, 9, 282 f. angeführt sind. Ob der Capitolinische Antinous für Narcissus zu halten sey, bleibe hier dahingestellt. In Pompeji ist ein anderes Wandgemälde mehr aufgedeckt worden. Bullett. Napolet. nuova serie I anno primo 1853 p. 35. Da dieser Gegenstand dort so auffallend häufig vorkommt, so bleibt es zweifelhaft, ob er nur äusserlich so sehr gefiel oder ob die alte warnungsvolle erotische Bedeutung von Thespiä her allgemein unvergessen war.

landschaftlichem Styl dargestellt ist [16]), enthält, zu der Quelle und dem Spiegelbild des an ihr stehenden Narcissus darin, auch die Nymphe der Quelle mit einem Krug auf dem Schoose woraus diese entspringt [17]); neben ihr Schilfrohr, das auch eine andre unter einem Baum daneben sitzende Nymphe hält, nicht Echo, sondern die Nymphe des von Pausanias erwähnten Rohrsumpfs (*δονακών*). In dieser späteren landschaftlichen und sentimentalischen Römischen Weise sind auch zwei Gemälde in Pompeji, in demselben Hause, del questore genannt, die im Museo Borbonico (I, 4 und VII, 4) und daraus in Wieselers Abhandlung über Echo (N. 3 und 2) abgebildet und erklärt sind. In dem ersten spiegelt sich Narcissus in der Quelle, hingelehnt sitzend auf einem Stein über derselben und auf seine zwei Jagdspiesse gestützt: ein Amor, trauernd und zärtlich in seinem Arm und an ihn angeschmiegt, bedeutet seinen nahen Tod, wie auf andre Weise der unsres farbigen Blatts. Neben ihm unter einem grossen Baum, wie an dem Puteal, sitzt auf einem andern hohen Stein eine Nymphe, auch einen Amor im Arm, der die Hand nach dem Jüngling ausstreckt. Diese könnte man als Stellvertreterin der Nymphen, die nach Ovid den Narcissus liebten oder derer die ihn im Tode beweinten, halten, wenn nicht die Urne worauf sie den linken Arm stützt, ohne Wassererguss wäre, wodurch in Verbindung mit den Sumpfpflanzen (erbe palustri) womit sie bekränzt ist, auch hier die der Narcissusquelle nahe Rohrpflanzung (*δονακών*) bezeichnet zu seyn schiene [18]). Das andre Ge-

---

16) abgebildet aus Guattani Mon. ined. 1805 tav. 7. 8 in Wieselers Abhandlung die Nymphe Echo, Göttingen 1844 Taf. I S. 19. 12 f.

17) An diese Nymphe des Brunnens mit ihm selbst verbunden denkt auch der Rhetor Kallistratos c. 5: *ὃν ἐπὶ πηγὴν ἐλθόντα τῆς μορφῆς αὐτῷ καθ' ὑδάτων ὀφθείσης, παρὰ Νύμφῃ τελευτῆσαι λέγουσιν, ἐρασθέντα τῷ εἰδώλῳ συμμίξαι καὶ νῦν ἐν λειμῶνι φαντάζεσθαι ἐν ἠρίναις ὥραις ἀνθοῦντα.*

18) Becchi zu M. Borb. I, 4 und Finati zu X, 35 p. 2 nehmen

mälde ist nach Ovid entworfen und drückt den früheren Zeitpunkt aus wo Amor die Liebe des Narcissus schürt. Echo schaut von einer Felsenhöhe, dem allein ihr angemessenen Sitz, lauschend, nach dem aufgerichteten rechten Zeigenfinger, auf den in sich Versunkenen herab und neben ihm, jenem bösen Amor gegenüber, steht an einem mit Gebüsch überwachsenen Pfeiler die Nemesis. Diese ist nur durch eine stattliche matronale Gestalt und ernste Haltung angedeutet, da die Malerei von Attributen und schärferer Charakterisirung sich frei zu machen strebt. Auf der Winckelmannischen Gemme dagegen (Taf. 24), wo Amor über dem Brunnen stehend antreibt, ist die Rhamnusische Göttin mit ihren Attributen versehen: denn diese die hier als Nemesis so ganz an ihrer Stelle ist, und nicht Diana ist hier gemeint. Eigenthümlich und ein wenig bizarr drückt der Maler den Brunnen, wie in andern Fällen nicht unüblich, durch ein Wassergefäss aus, um damit den Witz zu verbinden dass Amor das Wasser zugiesst aus welchem vermittelst des Spiegelbildes diese Liebe entspringen soll, also ihren Ursprung im Gewahrwerden des eignen Bildes, anzudeuten, wie es auch einige Erzähler als ein zufälliges darstellen, durch welchen Zusatz oder Nebenzug des „einst" der eigentliche Sinn gefälscht oder gefährdet wird [19]. Da-

---

diese Nymphe für die Najade welche dem Narcissus per tortuosi giri das Wasser zufliessen lasse. Aber die Stelle der Nymphe des Narcissusbrunnens versieht hier Amor und die Entfernung der Nymphe von ihrer Quelle, die am Faganschen Puteal wie bei Kallistratos mit der Nymphe verbunden ist, eine Urne für sie ohne Ausfluss wären unpassend. Dann sollen nach Finati die Amorine beide bedeuten dass ihm, der sie so höchlich beleidigt hatte, die Strafe bereit sey. Und diesen concetto der lediglich sein eigner ist, bewundert er als bellissimo sopra di ogni altro. Becchi denkt, die vermeintliche Nymphe der Quelle selbst sey come presente alla vendetta desiderata. Aber die Quelle worin sich Narcissus beschaut, muss von den Nymphen die ihn lieben, abgesondert werden.

19) So Kallistratos Not. 17. Eustathius zu Il. II, 498 p. 201, 15

gegen drückt ein anders Gemälde des Museo Borbonico (X, 36, wie es statt 35 beziffert seyn sollte) den Brunnen an welchem Narcissus sitzt, auch durch ein Wassergefäss aus: aber Amor blickt hier traurig in das Gefäss weil aus dem Starren in dasselbe dem Narcissus der Tod kommen wird. Nemesis ist hier weggelassen und nur der überwachsene Pfeiler geblieben. Auch dem Thorwaldsenschen Carneol in den Centurien des archäologischen Instituts (I, 73) steht Narcissus selbst vor einem Wasserbecken und schaut hinein.

Die richtige Erklärung des Narcissus hatte schon Kanne gegeben [20]. Aber so wie einstmal Natalis Comes (IX, 16) allegorisch gedeutelt hatte, dem lüsternen Menschen trete wie der Schatten seine Strafe entgegen, zu grosse Freude an der Schönheit und allen irdischen Dingen ziehe in das Verderben, so hat in unserer Zeit eine träumerische Gelehrsamkeit die Geschichte des Narcissus in die Mysterienlehre und die geheime Geschichte der Seele gezogen [21].

---

oder Eudokia p. 134, Tzetzes Chil. I, 134. In diesem Bild übrigens mag die Veranlassung liegen zu einer in der That völlig grundlosen Erklärung einer Vase aus Basilicata, wonach Narcissus neben Poseidon und Amymone dargestellt seyn und ausser Böotien auch der Sage von Argos angehören soll. Bullett. Napol. 1844 II tav. 3 p. 57. 73.

20) Mythol. der Griechen 1805 S. XLIX: „die Thespier, wie alle Böotier, begünstigten vorzüglich die Knabenliebe und ein einheimischer Dichter ersann den Mythus von Narcissus zur Warnung grausamer Knaben. Vgl. dessen Urgesch. S. 192. Nur unvollständig bezeichnet Visconti M. Piocl. II tav. 31 den Narcissus als die emblematische Person der Selbstliebe (überhaupt.) Ganz falsch nennt Libanius III p 364 Reisk. die Freunde der Enthaltsamkeit (*σωφροσύνῃ*) *τοῦ Ναρκίσσου ζηλῶτας*.

21) Da ist die Narcisse die Blume der Täuschung, das Leibliche, in welches die Seele aus höheren Sphären hernieder gesunken ist, eine betäubende Blume, ist Täuschung und geht unter, ihr Selbst hat die Seele in der Höhe zu suchen. Warum ist die Narcisse Täuschungsblume? Weil Pausanias sagt, nach Pamphoos sey

---

Persephone nicht durch Veilchen sondern durch die Narcisse getäuscht entführt worden. Und allerdings bringt auch im Homerischen Hymnus V. 8 die Erde die Narcisse zum Betrug für die Kore hervor, nach welcher greifend sie entführt wird: Veilchen, Rosen und Krokos sind unschuldig daran. Aber es ist nach der Eigenheit der älteren Mythenpoesie nur ein änigmatisches Spiel, die Bedeutsamkeit der Namen eher zu verstecken, als hervorzuheben und hier liegt in der schönen Blume zugleich etwas Euphemistisches, indem Kore in das Reich der Erstarrung übergeht. Täuschung liegt durchaus nicht zugleich auch in dem Wort Narkissos; aber wäre es, so würde nicht folgen dass diess auch bei dem Thespischen Jüngling anzuwenden sey, der ihr vielmehr hinsichtlich seiner Erstarrung und Betäubung gleicht. Da soll ferner Narcissus der Thespier aus den Mysterien der Böotischen und Attischen Demeter stammen, obwohl in Thespiä von solchen und einer mystischen Narcisse durchaus nichts verlautet. Da soll der Name des Narkissos erst spät vorkommen weil er als ein mystischer nicht hatte ausgesprochen werden dürfen. Seine Mutter Leiriope soll auf das Süsse, Sanfte, die Lust gehn, die fliessenden Genüsse in denen das wesenlose menschliche Leben traurig zerrinnt; der Name Aminias aber auf den Spruch der Mysten deuten: *ἔφυγον κακόν, εὗρον ἄμεινον.* [Die Creuzersche Erkl. aus dem Zend hergeleitet s. Windischmann über Mithra 1857 S. 76 f.] Die Ableitung des Narcissus aus dem Indischen durfte auch nicht fehlen (s. Lasaulx über den Linos S. 7 ff.) Seine eigne Ansicht fand Creuzer (Plotin. T. III p. 57, p. XLII ist die Erklärung Schönheit) auch bei Jo. Sarisberiensis Policratico VIII, 5 und im Gedichte des Antar, nach Tholuck Ssufismus S. 118 ff. Zum Dämon der ewigen Ruhe und des Todes wollte Wieseler den Narkissos machen nach einer der wenigstens drei wirklichen Bedeutungen der Blume, die aber bei ihm gerade nicht anzuwenden ist. Dass ein Plotin und mit ihm Paläphat (9), auch die Ficine und Natalis ihre Gedanken, wie der Kukuk sein Ei in fremde Nester, in fertige alte und beliebte Volkssagen legten, war ihrer Zeit wohl angemessen: dem allzueifrigen Sternseher aber, der über den Stein in seinem Wege stolpert, gleichen die welche heutiges Tags den Blick unabgewandt auf die Wolken ihrer Mysterien und Einfälle gerichtet, eben so gut wie jener Astronom auf die Nase fallen indem sie die thatsächlichen, nicht minder handgreiflich im Wege liegenden Umstände übersehen. *Zusatz.* Wieseler scheint

die scharf rügende Schlussbemerkung, die deutlich genug auf die Mysterien zurückgeht, auf seine und die Lasaulxsche Erklärung, die nur wie in Parenthese beigefügt sind, mit bezogen zu haben. Denn nur so erklärt sich in seiner erweiterten Abhandlung Narkissos 1856 der grosse Unwille der gegen meine Ansicht sich stark verräth S. 78 vgl. 73 ff., 130 f. Das Wort *ναρκᾶν* und die Narcisse sind vieldeutig; und wie sie in Thespiä ihren Namen dem schönen Jüngling, dem Charakterbild einer gewissen Klasse, nach einer sprechend deutlichen Allegorie, mittheilt, so ist auch mehr als ein Dämon denkbar der nach ihr oder von *ναρκᾶν* benannt werden könnte, wie denn der dunkle Narkäos bei Pausanias von ihm benannt ist: aber weder Cultus noch die Idee eines solchen Dämon sind ausser dem Narkäos uns nachweislich gegeben. Gerhard über den Gott Eros 1850 S. 5 schreibt: „Die Volksansicht, nach welcher in Dorischen Staaten (in Kreta) kein edler Jüngling seiner Liebenden hätte entbehren mögen — liegt uns auch in mythischer Form vor — nemlich in der Narkissossage, als eines blühenden Jünglings Untergang durch lieblose Selbstbespiegelung meldet". In der Mythologie nennt ihn zwar derselbe 1854 1, 573 unbestimmt genug einen Todesboten in welchem die Erstarrung blühender Jugendschöne anschaulich gemacht werde, aber 2, 74 (1855) ist in der Narkissossage der auf spröde Selbstbespiegelung folgende Zorn des Eros wieder anerkannt. Eben so Schwenck Gr. Mythol. S. 603, Preller Gr. Mythol. 1, 485. O. Müller hat in dem Artikel über Böotien in der Hallischen Encyklopädie vermuthet dass Eros in Thespiä eins gewesen sey mit Narkissos, dem erstarrten in Qual versunknen Jüngling, als Rest einer alten wehmüthigen Naturreligion, die sich in Hylas und Hyakinthos auf ähnliche Weise kund gebe. Aber nicht eins mit Eros müsste ein solcher Narkissos seyn, sondern das Entgegengesetzte, und ein solches gehört nicht zu Hylas wie zu Hyakinthos allerdings Apollon. Dionysos, Persephone, Ariadne haben die Doppelnatur in sich selbst: die Bedeutung des Eros lässt diese nicht zu. Noch unhaltbarer ist was er hinzufügt, weil Narkissos auch in Tanagra vorkomme und Tanagra aus Attika Bewohner erhalten habe, so möge vielleicht Eros und Narkissos auch mit Attischer Demeterreligion zusammenhängen, daher auch Pamphoos den Thespischen Dämon gesungen habe, was nur dann sich vermuthen liesse wenn Eros und Narkissos wirklich eins wären. Aus Orchom. S. 237 ergiebt sich dass Creuzer an diesen lockeren Combinationen Schuld war. Eine

neue Erklärung des Narkissos stellt K. F. Hermann auf de Daphnide Theocriti 1853 p. 22 s. die, wie vielleicht alle seine eignen mythologischen Erklärungen (namentlich in den Göttingischen Anzeigen) sich selbst erklären lässt aus dem bemerkenswerthen Umstande, dass ein Philologe von so umfassender und tiefer Gelehrsamkeit verkennen konnte dass gerade das Mythologische ausser seinem Berufe lag: non omnia possumus omnes.

Luna und Endymion[1]).

Taf. XXVII.

Diess schöne Herculanische Gemälde hat mit den beiden vorhergehenden gemein dass der Gegenstand auf Vasen noch nicht vorkommt, sondern neuerer Erfindung angehört. Den malerischen mit dem plastischen Styl zu vergleichen, giebt eigentlich nur das vorliegende Gelegenheit, da der Narcissus des Puteals, wie die spätere Sculptur überhaupt nicht selten, ganz in das Malerische übergeht. Der Erfinder aber des gemalten Endymion steht hoch genug um ihn mit den in ihrer Art unübertrefflichen ergreifenden und rührenden Endymionsreliefen zusammenzuhalten[2]). Der schöne Jüngling ist eben in tieferen Schlaf gefallen. Die Jagdspiesse wollen seiner Rechten entgleiten[3]), die linke Hand hängt wie bezwungen vom Schlaf, dem gliederlösenden, herab. Luna hat das Haupt von einem Lichtring umgeben,

1) Pitt. d'Ercol. III tav. 3 Mus. Borbon. XIV tav. 40. Zahn Ornam. I Taf. 28, wo die fest aufliegende linke Hand und das rechte Händchen des ziehenden Amor verfehlt ist. Der Peplos der Luna ist nach den Pitt. d'Ercol. di color rosso cangiante, der des Endymion roth. Zahn sah die Gewandung der Luna verte et brune dans les parties repliées au dedans, les cheveux blancs. Offenbar irrig ist in den Pitt. d'Ercol. in dem Baum nah am Haupte des Schäfers ein ganz kleiner Halbmond gesetzt, welcher auch Not. 11 behauptet wird.

2) Ueber diese und überhaupt die den Endymion angehenden Bildwerke s. O. Jahns Archäol. Beitr. S. 51—73.

3) Lucian D. D. XI, 2 mit Rücksicht auf solche Gemälde: τῇ λαιᾷ μὲν ἔχων τὰ ἀκόντια ἤδη ἐκ τῆς χειρὸς ὑπορρέοντα.

der als ein hellerer Grund um sie her in der ältesten Abbildung, später als ein Reif oder Nimbus angegeben ist. Der Knabe der sie führt, ist Hesperus nach dem Stern auf seinem Kopf, der hier, wie sonst nirgends, durch ein Kreuz vermuthlich nur der Kürze wegen, bezeichnet ist. Luna schleicht gespannt und leise auf den Zehen und lässt sich von Hesperus, der zugleich Amor ist, ziehn nach Endymion hin; sie scheint wie von einem Zagen befangen das nicht bloss mit dem innern Verlangen das sie antreibt, sondern auch mit der göttlichen Majestät die sie nicht ablegen kann, in einem scheinbaren, aber als wahre Natur wirksamen Widerspruch steht. Oder der Maler müsste den Zug im Sinn gehabt haben dass Luna den Endymion nicht aufwecken will, sondern im Schlafe küsst[4]. Gelinder Abendwind spielt in ihrem Gewand und Haar. Sie hat goldne Armbänder, das Haar ist in der alten Abbildung mit einer feinen Schleife gebunden, auf der unsrigen wie über einem Stirnband locker aufliegend: kein Attribut. Diess zu Ehren oder zur volleren Wirkung der Gestalt. Aus demselben Grunde scheinen der Baum unter dem und die Felsen in welchen wie in einer weit offnen kleinen Grotte Endymion angelehnt sitzt, in der Abbildung unmerklicher angegeben zu seyn als im Original geschehn ist, nach dem in den Gemälden in Pompeji überhaupt wahrzunehmenden Geschmack an Bäumen, Felsen, Gebäuden zur Umgebung der Figuren.

Den schlummernden Endymion ohne Luna, mit seinem Hund, sehn wir auf einem Gemälde aus Pompeji[5], so wie ein sehr schönes Gegenstück des unsrigen[6]. Luna auf dem Kopf den Halbmond zwischen den zwei Sternen Phosphorus

---

4) Cic. Tuscul. I, 38. Ovid. Her. XV, 90. Lucian l. l. Theocr. III, 49 *ὁ τὸν ἄτροπον ὕπνον ἰαύων.*

5) Pitt. d'Ercol. IV, 21.

6) Zahn II, 41. Mus. Borbon. XIV, 19.

und Hesperus, so dass sie nicht von Hesperus-Amor geführt wird, senkt sich auf Endymion herab, dessen Hund sie anbellt. In noch einem andern Gemälde aus Pompeji führt Amor mit der Fackel oder Hesperus die mit dem Nimbus umringte Göttin aus der Höhe schwebend hernieder: bei Endymion liegt sein Hund, der still aufschaut[7]).

---

7) Mus. Borbon. XIV, 3. Noch zwei andre sind angeführt von O. Jahn a. a. O. S. 70 Not. 61. Zwei neu entdeckte Gemälde in Pompeji beschreibt Minervini Bullett. Napol. Nuova serie 1852 I, p. 34 s., wo er vermuthet, dass diese Bilder in den Schlafzimmern als bezüglich auf den tiefen Schlaf des Endymion gemalt worden seyen, und 1853 II p. 90.

Paris und Helena[1])

Taf. XXVIII.

Kaum an einem andern Ort scheint die Griechische Malerei zur Zeit ihrer feinsten Ausbildung mit mehr Behagen verweilt zu haben als in dem Hause der Helena zu Sparta, in welchem der schöne Phrygische Gast aufgenommen und von Menelaos, als er nach Kreta reiste, seiner Gemahlin bestens empfohlen worden war. Es liesse sich eine ganz anmuthige Reihe von Scenen zusammenstellen, von dem Augenblick an wo Aphrodite den Paris und die Helena zuerst zusammenführt, oder wo sie beide die Gewalt des ersten gegenseitigen Anblicks erfahren[2]), bis zu der Abreise nach Troja. Da sieht man z. B. Paris schon vertraut im Hause, in Liebesgeplauder vor Helena stehn, die einen kleinen Himeros, wie ein liebes Kind, auf den Knieen hält[3]), oder Paris sitzend in nachlässigem Anzug, und vor ihm stehend Helena welche munter den Amor auf dem Reihen ihres Fusses hüpfen lässt[4]), oder auch Paris der Helena auf dem Schoose sitzend und Amor der sie nach seinem Kuss hindrängt[5]), oder Paris in dem Thalamos der Helena die sich

1) Aus Stabiä. Pitt. d'Ercol. III tav. 6. a. de Jorio Description de quelques peintures ant. Napl. 1825 pl. 3. p. 64. Mus. Borbon. T. IX 1833 tav. 51.

2) S. meine A. Denkm. III S. 376.

3) Millingen Peint. pl. 42. Böttiger Kl. Schr. II. Taf. 5 S. 248.

4) Tischbein III, 28 (59.)

5) Auf dem Boden einer Kylix, wovon ich die Durchzeichnung in Rom bei E. Braun 1842 sah, Paris durch die Mütze bezeichnet.

eben schmückt, eingetreten als ein schöner, eitler Jüngling, doch ganz bescheiden dastehend [6]). Beide sitzen auf dem Lager zu welchem Eros in grosser Figur herbeieilt [7]). Besonders ist natürlich der Augenblick der erwachenden Liebe bedacht worden. Die eine Art ihn darzustellen, durch göttliche Vermittlung, Aphrodite, Peitho und Eros, bekannt aus schönen Reliefen, ist wenigstens was den Geleiter Amor betrifft bis zu den Wandgemälden beibehalten worden [8]). An einer Vase in der Sammlung auf der Akropolis zu Athen, an einem Krug mit engem Hals von der feinsten Zeichnung sehn wir nur den Amor [9]). Helena sitzt auf einem Stuhl, ein Schmuckgefäss neben sich, Eros dem Paris vorangeflogen, berührt sie an der Stirne (wie er in den schönen Reliefen dem Paris zuflüstert). Paris steht sehr bescheiden vor ihr, auf den Stab gestützt, in den Mantel einer schönen Pantherhaut eingeschlagen. Zu beiden Seiten eine Dienerin, hinter dem Paris auch ein Gefäss wie Krater, die gastliche Aufnahme im Haus anzudeuten. Helena hat am Arm und Hals Spuren von Gold, wodurch Arm- und Halsband angegeben waren. Die andre Art, nur die Personen allein darzustellen, aus ihnen selbst die Gemüthsregung hervorgehend, sehn wir auf die mei-

6) R. Rochette Mon. inéd. pl. XLIXA, eine Vase nicht aus Nola, sondern aus Ruvo, wie von Jatta Storia di Ruvo bemerkt wird, dessen Erklärung aber (p. 259—263) nicht vorzuziehen ist.

7) An einer Salbenbüchse aus Ruvo in Karlsruhe.

8) Winckelmann Mon. ined. tav. 114. Dahin gehört auch Pitt. d'Ercol. II tav. 25, auch nach der Vermuthung von Zoega in handschriftlicher Notiz über dieses Werk und von Millingen Anc. uned. mon. Vases p. 49 not 17 pl. B n. 4.

9) Wovon eine schlechteste Abbildung gegeben ist in der *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογ.* N. 723, erwähnt von Gerhard Annali d. J. a. IX p. 136, welcher erklärt: le groupe d'un Amour volant vers une jeune fiancée. Le calathus à côté de cette femme se rapporte à sa chambre de toilette. Vis-à-vis d'elle le fiancé cet. Das schöne Gefäss ist aus vielen Stücken schlecht zusammengeflickt.

sterhafteste Weise in vorliegendem Gemälde dargestellt. Nur darf diess nicht nach der ältesten Abbildung beurtheilt werden, wo Helena den Zeigefinger wie drohend hebt und der Peplos den sie dafür mit dieser Hand gefasst hält, ganz weggelassen ist. Jorio bemerkt, die Herculanischen Erklärer müssten, indem sie den Schleier unberührt liessen, nur eine unrichtige Zeichnung vor sich gehabt haben: er selbst aber hat seine Platte umstechen lassen nachdem Hr. Ternite das Richtige wahrgenommen hatte. Diese Haltung des Peplos ist gerade sehr ausdrucksvoll. Es ist nemlich die bekannte von alten Zeiten her übliche Geberde womit die Frauen zierlich anständig aufzutreten pflegten, in feierlicher Procession sowohl, woher diess auf Here und andre Göttinnen der archaischen Reliefe übergegangen ist, als auch im geputzten Anzug überhaupt. Selbst Paris, dem oft eine fast weibliche Putzsucht beigelegt wird, ziert sich auf diese Art indem er seinen Peplos mit spitzen Fingern ein wenig von sich abzieht [10]; an geputzten Frauen sieht man sie häufiger [11]. In unserm Gemälde, das die erste schüchterne Liebeserklärung des Paris an die junge Fürstin darstellt, unterstützt diese höflich zierliche Geberde sehr wohl die zurückhaltend bescheidne, einfache und ungesuchte Charakteristik des Ganzen. Der physiognomische Ausdruck und der Blick stimmen in Beiden sichtbar wohl überein mit dem schmucklosen, nur geschmackvollen Anzug sowohl der schönen schlanken Gestalt der Helena als des nicht kriegerisch kräftigen, aber gefälligen und hier noch fast blöden Bogenschützen. Statt des Poetischen und des freieren Waltens der Natur erscheint hier das Gefühl mit der Sitte und einer gewissen Vornehmheit verschmolzen und es geht ein Hauch von Unschuld über das Ganze [12].

10) Millingen Anc. Mon. Vases pl. 17.

11) Z. B. Mus. Borbon. VIII tav. 5 macht diese Bewegung eine Schöne, an deren Knie Amor sich anlehnt.

12) Avellino im Bullet. Napol. 1847 V p. 52 s. tav. I.

Eben so einfach und rein Griechisch ist in einem schönen Relief aus Kumä dargestellt wie Paris voran, ihm nachschreitend Helena, von ihrer Aethra begleitet, sich zur Abreise wenden, nur noch ernster, im Anzug weniger zierlich, im Styl älter [15]).

Das Haar der Helena ist blond, ihr Kleid goldfarb mit veilchenfarbnem Peplos, der ins Violette spielende Leibrock des Paris mit blauer Einfassung, der Mantel blau, die Mütze, die Anaxyriden und die Schuhe von Goldfarbe. Der Köcher ist zwar vom Gewande bedeckt, doch sehr bestimmt sichtbar.

---

13) Die ersten Herausgeber sahen in diesem Bild Ulysses und Penelope oder auch Paris der flehentlich vor der einst von ihm verstossenen Oenone erscheine, nachdem er im Kriege verwundet worden war, nach Quintus Sm. X u. A. Zoega vermuthete Paris und Helena; so auch Quaranta Paris „welcher suche die Helena zu trösten". Etwa in Troja als sie ihm gefolgt zu seyn bereute? Minervini im Bullett. Napol. IV 1846 p. 149 widerspricht ihm und glaubt fest, die Scene sey aus dem dritten Gesang der Ilias V. 413 ff. wo Aphrodite die Helena in ihr Haus zurückführt und sie auf einen Stuhl setzt gegenüber dem Paris (der also auch sitzt) und Helena ihn schilt ὄσσε πάλιν κλίνασα, verächtlich die Augen von ihm abwendend. Doch diess kann nimmermehr dem Gemälde zu gefallen heissen: tien fissi al suolo gli occhi, so wenig als die erhobene Linke der Helena zeigt dass sie dem Paris Vorwürfe mache. Die Scene der Ilias und die Darstellung des Bildes sind, wenn man jedes von beiden rein und wie nach dem Leben auffasst, so verschieden wie möglich. Umgekehrt als Minervini lässt O. Jahn Archäol. Beitr. S. 351, indem auch er an Oenone denkt, sie den Schleier fassen um ihn über das Gesicht zu ziehen und auf eine zarte Weise auszudrücken dass sie unerbittlich sey. Auch daran ist gedacht worden dass Helena den Peplos so halte um die Worte des Paris deutlicher zu vernehmen. Wenn es noch wäre aus Verlegenheit und Schaam, die dem Anfang auch dieser Liebschaft gemäss sind.

Achilles und Helena [1]).

Taf. XXIX.

Diese den beiden hier abgebildeten herrlichen Figuren gegebenen Namen werden diejenigen befremden die mit dem Fabelkreis der alten Kunstdarstellungen vertrauter sind, da die Scene sonst noch niemals in irgend einem Monument nachgewiesen worden ist. Und doch ist sie in einer sehr guten Quelle, dem verlornen Epos Kypria nachweislich, in dessen Auszug von Proklos und andern durch die Litteratur zerstreuten Spuren in neuerer Zeit eine Reihe von Gegenständen der alten Kunst, zum Theil behandelt in unerschöpflicher Manigfaltigkeit, ihre Erklärung gefunden haben: es scheint diess Gedicht für die Künstler sogar eine der reichhaltigsten Fundgruben gewesen zu seyn.

Protesilaos ist in der Landungsschlacht gefallen, aber Achilles hat den Kyknos besiegt und die Troer zurückge-

---

1) Mus. Borbon. III tav. 36. Zahn Ornam. I, 44. Aus einem Hause gegenüber dem Seiteneingang des sogenannten Pantheon, 1 Palm 8 Unzen hoch, 1 P. 6 U. breit. Hr. Zahn bemerkt, dass das Gewand des „Mars" zinnoberroth, das der „Venus" hellroth, die Flügel des Amor schwarz seyen (diess gewiss nicht ursprünglich). Im Jahr 1825 habe man das Gemälde „sehr leicht unterscheiden können, aber ein Jahr nachher sey keine Spur davon übrig gewesen". Der dritte Band des M. Borbon. trägt auf dem Titelblatt die Jahrszahl 1827: aber die einzelnen Lieferungen mögen zum Theil viel früher erschienen seyn und noch viel früher wurde vielleicht die Zeichnung genommen. Das Gemälde wird hier genannt dipinto per venustà e per grazia sopra ogni altro singolare, und der Peplos der Helena bezeichnet als pallio violaceo.

worfen. Darauf hat eine Gesandtschaft der Achäer die Helena zurückgefordert, aber vergeblich, worauf die Belagerung beginnt und die Städte umher verwüstet werden. Jetzt „verlangt Achilles die Helena zu sehen und Aphrodite und Thetis führen sie zusammen“, worauf Achilles, als jetzt die Achäer die Heimkehr verlangten, sie zurückhält und von neuem noch heftiger vordringend die Troer bedrängt, indem er dem Aeneas (höher am Ida hinauf) die Heerden wegtreibt, Lyrnesos, Pedasos und andre Städte zerstört.

Diese wunderbare Zusammenkunft der Helena mit Achilles[2]) sehen wir hier dargestellt. Thetis und Aphrodite, die in älterer Malerei, wie sie uns durch die Vasen bekannt ist, nicht gefehlt haben werden, sind weggelassen nach der Weise einer späteren Kunst, die, wie gleich das zunächst-vorhergehende Gemälde zeigt, ihre Stärke in der tiefen psychologischen Wahrheit und der feinsten Charakteristik suchte, von welchen die Aufmerksamkeit durch die entbehrlich werdenden mythologischen Nebenfiguren nur abgezogen worden wäre. Achilles, in dem das weiche Gemüth und die Reizbarkeit für die Schönheit eben so sehr zum Höchsten gesteigert sind wie der Ehrgeiz, das Rachegefühl und der todverachtende Heldensinn, hat verlangt die Schönste auf Erden zu schauen und seine Mutter Thetis hat es wohl nicht schwer gehabt die Aphrodite dahin zu bereden dass ihrem Liebling auch der Triumph sich von Achilles bewundert zu sehen, zu Theil werde. Auch der Dichter der Kypria hatte Anlass auf einen recht ausserordentlichen Triumph der Helena zu sinnen, welcher in der Ilias durch die Greise der Troer auf der Mauer und in der Einnahme Ilions durch das unwillkürliche Verzeihen des überraschten Menelaos, so wie durch das Anstaunen der ihrentwegen in die Gefangenschaft gerathenen Troerinnen

2) F. G. Welcker der epische Cyclus II S. 105. 146 f.

so merkwürdig gehuldigt wurde. Nur vom Schauen ist die Rede und der zwischen beiden Personen des Gemäldes hervorstehende Schild erinnert daran ausdrücklich. Helena tritt sehr stolz auf und mit Widerstreben, da sie dem Feind wie zur Schau ausgestellt werden soll und da dem gegründeten Vorwurf nicht selten Stolz als ein Schild entgegengehalten wird: der eine Amor zieht sie fort, den andern der sie auch vorwärts stossen möchte, hält sie am Aermchen zurück. Achilles der Sieger, der Held der das Achäerheer gewissermassen vertritt, sitzt da in ruhiger Würde und es zeigt sein nach der andern Seite gerichteter Blick dass er den bei dem ersten Anblick der herangeführten Schönheit empfangenen Eindruck prüft. Es würde viel weniger sagen und für Gleichgültigkeit gelten wenn er der Helena gerade ins Gesicht sähe, da ihr, der Ursache des schweren Krieges, Wohlgefallen und irgend einen Grad von Huldigung auszudrücken nicht die Absicht seyn konnte. Sehen wollte er diese berufene Schönheit und dass sie werth sey von den Achäern wiedererobert zu werden oder dass ihre Entführung durch die Zerstörung Ilions gerächt werden müsse, scheint er sich lebhaft überzeugt zu haben, da er nach dieser Erscheinung die Achäer von der Heimkehr zurückhält und die Fortsetzung des Kriegs heftig beginnt.

Die Krone der Helena ist, wenn wir uns ganz auf die Genauigkeit der Durchzeichnung verlassen dürfen, was ich keinen Grund finde nicht zu thun, ein besonderes Kennzeichen. Denn sie würde hier die Fürstin anzeigen sollen, bei einer Göttin nicht so zu erwarten seyn. In beiden andern Abbildungen sieht man anstatt derselben einen Reif, bei Zahn mit sechs, im Museo Borbonico mit vier Büscheln oder vorspringenden kleinen Runden geschmückt. Dagegen hat in dem letzteren Helena ein Halsband ganz deutlich mit vier Sternchen (monile di stelle), einen seltenen Schmuck, wesshalb eine Statue der Minerva im Louvre

danach benannt ist (au collier). Aüsserst fein und dünn ist das die Helena verhüllende Hemd; deutlicher als in unserem Bilde der Dorische Porticus, der übrigens für diese Zusammenkunft gerade ein ganz geeigneter Ort ist.

Die Deutung der Herausgeber als Mars und Venus ist unverträglich mit dem bestimmt ausgedrückten Charakter beider Personen. Becchi sagt, Venus mache die Spröde und Mars sey ärgerlich, erzürnt, wie verdrossen über diese Versagung. Aber diess ist dem Verhältniss zwischen Ares und Aphrodite, das so vielfältig und auch in den Wandgemälden zu Neapel mehrmals dargestellt ist, gänzlich fremd. Schmollend still hinzusitzen kommt eben so wenig dem Mars zu als der Aphrodite ihm gegenüber ein so stolzes und unbewegliches Auftreten. Darum sind auch in Neapel in einer noch nicht gedruckten akademischen Abhandlung Alexander und Roxane an die Stelle gesetzt worden, wogegen aber leicht eben so viel einzuwenden ist. Auch ist an die Scene zwischen Paris und Helena im dritten Gesang der Ilias gedacht worden, die aber offenbar in diesen beiden Figuren eben so wenig zu einer wirklichen und sprechenden Darstellung gebracht ist als in denen der vorhergehenden Tafel. Der Humor der darin liegt dass Helena den Paris, weil er den zweikampf mit ihrem ersten Gemal nicht ehrenhaft bestanden hatte, schilt und nicht ansehn mag, und dass er darauf nur mit Liebeszärtlichkeit antwortet, wäre keinem Griechischen Meister entgangen.

Paris von Amor gezupft.

Taf. XXX A.

Diese Composition ist als eine beliebte classische bekannt aus Riliefen, aus einem im Palast Spada, einem im Palast Ludovisi in Rom, welche beide in Emil Brauns zwölf Basreliefen gestochen sind (Taf. VII), und vorzüglich aus einem ächt Griechischen, weit älteren, noch nicht bekannt gemachten, wovon eine gute Zeichnung vor mir liegt. In jenen beiden sitzt Paris als Hirt unter einem Baum und Amor auf seine linke Schulter gelehnt flüstert ihm Worte zu auf die er, den Kopf nach jenem umgewandt, da er nach der andern Seite hin sitzt, achtsam lauscht. In dem dritten Marmor aber flattert Amor hinter ihm und zupft ihn, wie in dem Gemälde, am Haar. Wohl mit Unrecht habe ich ehmals diesen Marmor als Fragment betrachtet [1]), da er vielmehr, wie auch die Zeichnung angiebt, in einer oblongen Platte ein Ganzes zum Einsetzen in die Wand abgab, ein Ganzes das als der Kern aus einer grösseren Composition herausgenommen ist. Der Ausdruck des Monuments ist äusserst fein, vollkommen. Paris, bis zur Brust sichtbar, in der ersten Ueberraschung des Gefühls, wendet sich ab und lauscht zugleich; jenes ist durch die rasche Bewegung des linken Arms mit eingeschlagnen Fingern, den er aufruhen lässt, dieses durch die Finger der rechten Hand gegeben, die zwar, da Paris sich auf den Ellbogen

---

1) Annali del Inst. archeol. 1845 XVII p. 195. Erwähnt und belobt ist das Gemälde von Göthe, welchem Hr. Ternite seine Zeichnungen vorgelegt hatte, Kunst und Alterth. VI, 1 S. 172.

stützt, von selbst gegen den Kopf geführt wurde, aber auch zwei Finger gespreizt nach dem Ohr hinhält. Dazu der gespannte Blick und die ernste Miene. Das sehr kleine Knäbchen kindisch graziös und dabei doch wie dämonisch bewusst, drängt indem es ihn zupft, den einen Schenkel an ihn an. Gesicht, Hals und die ganze Figur ist männlich schön, während der schöne Paris des Gemäldes etwas in das Weibliche fällt. Diess Gemälde ist übrigens, wie Herr Ternite bemerkt, eins von denen in Pompeji worin die Carnation ungemein wahr und schön ist, so dass man glaubt das Blut durch die Haut durchschimmern zu sehen.

Nereide und Seestier.

Taf. XXX B.

In den Pitture d' Ercolano geht dieser Nereide [1]) eine auf einem Seeross und eine auf einem Seepanther voraus. Der Seestier sieht die seinige, die sich an seinem Hals hält, freundlich an: ihr flatterndes Gewand ist roth, das Haar blond, der Stier grünlich. Haec viridem trahitur complexa juvencum [2]). Ganz anders componirt sind dieselben Figuren in einem später in Pompeji gefundnen Gemälde [3]).

1) T. III tav. 18.
2) Claudian. de nupt. Hon. et Mar. 164.
3) Mus. Borbon. VIII tav. 55.

Europa auf dem Stier.

Taf. XXXI.

Von der Europa welche Zeus als Stier über das Meer dahinträgt, von der welche Pythagoras in Erz gebildet hatte, welche auf Münzen vieler Orte und in vielen Vasengemälden, auch in Gemmen dargestellt ist, wenn nicht immer in religiösem, doch in mythischem Sinne, unterscheidet sich gar sehr die in Pompeji gemalte. Diese ist nur phantastisch, ein Seitenstück zu den Nereiden auf Seestieren, Seeböcken und andern dergleichen Geschöpfen. Sie will allein von Seiten des schönen Leibes und der leichten anmuthigen Haltung, womit sie ihren Stier zügelt und zugleich mit ihrem Peplos eine artige Schaustellung macht, gewürdigt seyn. Hr. Zahn hat in seinen Ornamenten (I Taf. 38) mit ihr eine andre Europa auf den Stier zusammengestellt, die der Nereide und dem Seestier des vorhergehenden Blattes noch näher kommt: sie hält sich mit der Rechten an das Horn des Stiers, und mit der Linken an sein Gesicht, worauf sie die Hand platt auf Nase und Stirn zwischen den Augen auflegt.

Festgelag mit einer Hetäre [1]).

Taf. XXXII.

Die Blumen in der Linken des Zechers und die auf dem Tisch und dem Boden ausgestreuten Blumen gehn über das Alltägliche hinaus. Der Löffel auf dem Tisch muss zum Schöpfen in die Becher aus dem grösseren Gefäss bestimmt seyn, das doch nicht gross genug ist um daraus, wie aus einem für eine ganze Gesellschaft bestimmten Krater mit einer Kanne zu schöpfen: denn wie bei Abkühlung des Weins mit Eis dieser Löffel hätte dienen können, ist nicht abzusehn. Auffallend ist das Gesicht des Mannes der sich den guten Tag macht. Es ist nicht das gewöhnliche des Bürgers von Pompeji, wie die Vergleichung einer ähnlichen Scene in einem andern dortigen Gemälde bestimmter zeigt[2]). Denkt man sich einen Freigelassenen eines reichen Hauses, so kann zwar nicht die Schönheit und das Armband des Weibes, aber doch der Umstand dass sie sich von einer Zofe ein Kästchen, vielleicht für Salbe (myrothecium) nachtragen lässt, entgegenzustehn scheinen. Doch möchte dieses Bedenken wieder durch das Trinkhorn aufgehoben werden, das zwar im wirklichen Gebrauch üblich genug, aber doch wohl nicht unter der vornehmern Klasse gebräuchlich war. Der Anzug und das Haarnetz der Dirne sind goldfarbig.

1) Aus Resina (Stabiä.) Schon Pitt. d'Ercolano I tav. 14. Mus. Borbon. I tav. 23. Zahns Ornam. I, 90.

2) Mus. Borbon. XI, 48.

Schlussheft.

Quellorakel.

Taf. I.

Ueber diess schöne Gemälde aus Herculaneum [1]) ist in dem Bericht über die Terniteschen Bilder im sechsten Bande von Göthes Kunst und Alterthum (1827) folgender Ausspruch, ohne Zweifel von Heinrich Meyer, ergangen.

„Unter den gemalten Stücken zog uns besonders ein Bild mit drei weiblichen Figuren an: zwei derselben einander gegenüber sitzend, die dritte zwischen inne stehend und angelehnt, alle wohlgestaltet und geschmackvoll drapirt. Der ruhige Sinn welcher aus dem Zusammenseyn der drei Frauen uns anspricht, liesse sich nur als ein Gefühl des dolcissimo far niente einigermassen ausdrücken, oder wenn man es höher nehmen dürfte, würden wir sagen, sie behaben sich so ernst als gelassen, so ruhig und leidenlos wie die Epikurischen Götter, deren Nachbild und Gleichniss sie zu seyn scheinen".

Wenn diese Auffassung verfehlt ist, so verdient alle Aufmerksamkeit diese weiter hin folgende Bemerkung. „Die in Gouachefarben gemalten Copieen des Herrn Ternite gewähren eine deutliche Anschauung der merkwürdigen Farbenharmonie der antiken Gemälde. Es ist kein durch Ueberzug (Lasur) über das ganze verbreiteter Ton, etwa gelb, oder allgemeines Dämpfen der lebhaften Farben, wie solches von guten Meistern der neuen Zeit geübt

1) Pitture d'Ercol. T. II tav. II, wo der Herausgeber denkt an Venus, im Gespräch in einem schönen Porticus mit Juno und Pallas. Dafür setzte v. Murr in der Deutschen Ausgabe Psyche, von der Venus ihren Mägden, der Sorge und Traurigkeit übergeben.

worden, sondern eine Hauptfarbe herrscht und die andern ihr befreundet, schliessen sich harmonisch an. So z. B. herrscht an dem Gemälde von den drei weiblichen Figuren Violett vor, Grün und Braun begleiten dasselbe in schöner Mässigung und Uebereinstimmung. Alle heben einander gegenseitig und lassen dabei den Fleischtinten ihr ganzes Recht. Hieraus entsteht ein zauberischer Reiz des gesammten Ganzen, eine Wollust für das Auge, welche die neuern Kunstproducte meist entbehren".

So wenig drei Frauen als drei Göttinnen sind diese Figuren. Die halbnackte, gestützt auf ein umgelegtes Wassergefäss, dem Symbol fliessenden Wassers, kann nichts anders seyn als eine Quellgöttin, und die umgebenden Bäume verrathen eine dunkel beschattete Quelle eines heiligen Hains. Wer in den Wandgemälden Pompejis beobachtet hat wie sehr gewöhnlich die Götter in ihrer ganzen Erscheinung den alltäglichen Menschen genähert, oft nur viel zu viel genähert sind, wird es leicht haben in der nur hier vor Augen gebrachten Gestaltung und Haltung die Gottheit einer Nymphe anzuerkennen. Die beiden Frauen vor ihr sind nicht gekommen um Wasser zu schöpfen. Es bleibt daher kaum etwas Anders zu denken übrig, als dass sie aus dem Wasser die Zukunft, die gute Wahrheit zu vernehmen wünschen. Der Glaube an die wahrsagenden Kräfte des Wassers geht durch das ganze Alterthum. Selbst in Dodona gehörte das Murmeln der Quelle unter die Zeichen aus welchen die Antwort auf gethane Fragen geschlossen und gedeutet wurde. Weitberühmt waren die Orakel der Quellnymphe Albunea bei Tibur, die mit dem Orakel gebenden Faunus in Verbindung gesetzt wurde, auch einer der Sibyllen späterhin ihren Namen gegeben hat. Von den manigfaltigen Arten seine prophetische Kraft zu äussern die für das Wasser ersonnen worden sind, auch nur eine Auswahl hier in Betracht zu ziehen würde sehr am unrechten Orte seyn, da der Maler alles

Besondere, Oertliche, Wirkliche geflissentlich bei Seite gesetzt hat, um sich zum Allgemeinsten zu erheben und ein poetisches Bild der Wasserbefragung überhaupt zu erfinden. So sehr entfernt er sich in freier künstlerischer Behandlung, nach malerischen Motiven, von der Benutzung des Wirklichen dass er an die Stelle des Quellhauses, das als Heiligthum gelten kann, nur gerade so viel von der Architektur entlehnt hat als ihm für seine Figuren diente und mit seinen Bäumen sich angenehm verband. Die beiden Frauen sind mit ernster Aufmerksamkeit auf die Nymphe gerichtet von der sie Stimmen erwarten, sie sind ruhig verweilend, die eine nach ihrer Stellung zu schliessen, die andere sitzend und aufmerksam beide. Den Umstand dass dem Murmeln gelauscht, der Entscheid auf die Frage, vielleicht auf fortgesetztes Fragen abgewartet werden muss, deutet auch die Figur der Nymphe selbst an, welche den rechten Arm auf dem Kopf ruhen lässt und mit der Hand, recht wie zu Hause für sich allein, ihr Haar fasst. Ueber diesen Arm fliesst längs der ganzen Seite das Gewand schmal und gleich herab wie Wasser.

Die Auffassung wonach die Idee der Wasserwahrsagung hier zur Anschauung gebracht, die Menge abergläubischer, zum Theil dürftiger oder wunderlicher Gebräuche und Vorstellungen auf eine einfach schöne Handlung oder Scene zurückgeführt sind, wird man bewundern müssen und nach solchen Proben eine Epoche herrlicher Kunstentwickelung nach Alexander annehmen dürfen.

Nur bei grosser künstlerischer Durchdildung und in einer Zeit trefflicher Schule konnte auch dem besten Kopf eine solche so würdevolle und doch so traulich populäre Erfindung und Ausführung gelingen. Wie lang diess etwa vor der Wandmalerei in Campanien geschehen seyn könne, wird vielleicht künftig noch einigermassen bestimmt werden. Möglich ist es auch dass ein plastisches Kunstwerk, in Marmor oder toreutiseh, zu Grund lag.

Pomona.

Taf. II.*)

Pomona oder Flora oder wie man sonst diese schön dahin schwebende Figur nennen wolle, so ist der Name nicht eigentlich zu verstehen. Denn nicht ein Wesen der Mythologie oder der Tradition, sondern der freiesten Phantasie ist dargestellt. Genienhaft bewegt es sich frei in Lüften, wie so viele andere auf die manigfaltigste Art durch Attribute unterschiedenen mehr oder weniger unbestimmt gedachten Gestalten, die man im freien Raum der Wände damals so gern gesehen hat. Wie im Luftraum sich hebend und fortbewegend, ähnlich, doch nicht gleich den ebenso beliebten Figuren von Tänzern und Tänzerinnen, bieten sie dem Auge schöne, wunderbar belebte und bewegliche Jugend dar, die nackten Theile und die Gewandpartien in unerschöpflicher Abwechselung auf einander berechnet. Die sogenannte Pomona fasst mit der Rechten den Zipfel des Gewandes, worin sie Blumen, Blätter und Obst hält, fast wie eine Tänzerin an, indem sie in der Rechten einen starken Blüthenzweig oder Blumenstengel hält. Der Gedanke an botanische Genauigkeit lag fern. Auf dunkelrothem Grund ist die Draperie hellroth wo sie an den Beinen anliegt und geht in Weiss über wo sie flattert.

*) Aus Herculaneum. Pitt. d'Ercol. T. V tav. 43. Zahn I Taf. 72.

Gefässhaltende Nymphe.

Taf. III und VII.

In diesen beiden übereinstimmenden Figuren bemerkt man nicht bloss die kleinen sinnreichen Veränderungen welche die alten Maler bei der Wiederholung derselben Composition anzubringen pflegen, sondern was sie unterscheidet kommt überein in dem Austausch der Seiten, so dass sie vermuthlich zusammen gehörten, eine dritte in der Mitte, oder auch neben einander oder einander gegenüber in besondern Wandabtheilungen. Bei gleichem Gesicht und Haar blickt die eine rechts, die andere links; der rechten Brust der einen gleicht die linke der anderen; selbst das unter dem Gefäss hervorblickende Stückchen Gewand tauscht die Seite. Die doppelten Armbänder sind gleich; eine zufällige Verschiedenheit ist nur darin dass die Füsse der einen vom Gewande bedeckt sind. Warum eine schöne Figur ruhig hinstehend ein grosses becherartiges Gefäss gerade vor sich hinhalte, dürfte man nicht fragen wenn man nur auf den Geschmack sähe gefällige jugendliche Gestalten, nur um ihrer selbst willen ohne Zweck und Bedeutung, nur durch Stellung und Bewegung und das dazu erforderliche Beiwerk ins Unendliche zu variiren. Aber unklar ist, was das seyn soll was in der Mitte des Gefässes fast einem Springbrunnen ähnlich sieht. Zu vermuthen ist daraus dass es grosse Brunnenwasser gab in denen durch ein im Fusse befindliches Triebwerk das Wasser hervorsprudelte, und dass eine solche der Göttin zu halten übergeben ist. Dann möchte die Idee von einer marmornen Brunnenverzierung entlehnt seyn.

Venus als Anglerin.

Taf. IV.

Diess liebliche Gemälde stellt nicht eine gewöhnliche Fischerin dar, die man auch nicht statt Fischers gemalt oder auch im Leben zu sehen gewohnt ist; sondern Venus angelt, welcher Amor, respectvoll nach ihr aufblickend, das Körbchen hält wohinein die gefangenen Fischchen gesammelt werden sollen. Das Bild wurde in neuerer Zeit in einem kleinen Zimmerchen, das nur noch auf einer anderen gelben Wand den Narcissus enthielt, in der Nähe des Pantheon gefunden. So niedrig am Ufer hat sich die Fischerin gesetzt dass sie die Beine anziehen muss um nicht die Füsse zu netzen: und doch sitzt sie so bequem, leicht und gewandt. Der Mantel der sie unterhalb bedeckt, ist gelb mit weissem Futter. Die Armbänder und das Kreuzband über die Brust sind von Gold. Nach der allegorischen Bedeutung, welche kaum zu verfehlen ist [1]), erscheint die Göttin, wenn man auf den Grund gehen will, keineswegs so harmlos und gefällig wie sie sich in dieser Darstellung ausnimmt. Denn die Fischchen die im klaren und lachenden Bach sich so leicht und wie im fröhlichsten Spiel bewegen und so ahnungslos und rasch auf die Lockspeise

1) Gugl. Becchi im Mus. Borbon. T. II tav. 18. Eine Abbildung auch bei Zahn I Taf. 60 und mit der Wand deren Mitte das Bild einnimmt, II Taf. 94. Der zu Taf. I erwähnte Weimarische Bericht nennt S. 171 f. seltsamer Weise den Amor einen weiblichen, die Venus ein angelndes Mädchen.

zufahren, machen, gefangen und aus ihrem Element in den Fischkorb versetzt, einen schlechten Tausch. Wenn Venus eine Vogelstellerin wäre, so liesse sich wenigstens jedes von ihr verstrickte Herz als bestimmt für einen goldenen Käfig denken.

Dasselbe Bild ist auch in einer Exedra des Homerischen oder des sogenannten Hauses des tragischen Dichters gefunden worden [2]). Hier setzt auch Amor eine Angel aus, während er zugleich das Körbchen in der andern Hand hält und Venus die ihrige über den Kopf des Amor hinabfallen lässt. Sie trägt ausser den goldenen Armbändern ein Strahlenhalsband. Das Gewand vom Gürtel abwärts ist violett.

Wenn Fischende dem Amor gleiche Knäbchen für sich gemalt vorkommen, wie im Museo Borbonico XI, 56, so bedeuten diese die Fischerei als Stand, so wie ähnliche als Jäger, Weber, Schuhmacher u. s. w. vorkommen.

---

2) Mus. Borbon. T. IV tav. 4. W. Gell Pompejana vol. II pl. 42 p. 100.

Bacchante.

Taf. V.

Der Name welchen wir dieser Figur geben, ist in seiner weitesten Bedeutung zu nehmen, ohne sie der Vermischung mit Kithäronischen oder überhaupt den Bacchen oder Bacchinnen der ältern Poesie und Kunst Griechenlands auszusetzen. In den Pitture d'Ercolano ist sie in der Mitte von zwei andern liegenden weiblichen Figuren, vermuthlich der andern Wände desselben Zimmers abgebildet [1]). Ein Weib in Epheubekränzung, in der Stimmung die ihr die Gelage des Festes gegeben, hält noch im Ausruhen ihr Trinkhorn fest und schnalzt oder schlägt ein Schnippchen mit den Fingern, zum Zeichen wie nichts sie zu bekümmern im Stand, oder wie vergnügt sie sey. Stellen zur Erklärung dieses concrepare digitos haben die Herculanischen Akademiker hinlänglich gesammelt, belehrender noch ist Jorio in seiner mimica degli antichi unter schiopetto (p. 273—292).

1) T. IV tav. 4 Baccante o Ninfa o donna.

Liegender Flussgott.

Taf. VI.

Der Gott ruht mit der Linken auf dem umgestürzten Wassergefäss, wie die Quellnymphe des ersten Gemäldes, wo nur der Erguss aus dem Gefäss durch Abbreviatur weggelassen ist. Hier ist dieser so stark, wie es zu dem Charakter des grossen und reissenden Stroms, der überhaupt ausgedrückt ist, sich schickte. Die Züge des Gesichts sind kräftig und ernst, der Blick kalt und etwas wild, die um die struppigen Haare angesetzten Schilfblätter vermehren diesen Ausdruck von Wildheit. Der kahle Ast wird wie ein Spiegel von den Wellen davongetragen, wie die leichte Art wie ihn der Gott mit dem Daumen an sich hält, gar wohl andeutet.

Zwei Freundinnen und eine Ziege.

Taf. VIII.

Nichts Idyllisches spricht uns aus diesem Gemälde an. Die zwei Mädchen die sich mit einer Ziege beschäftigen, sind Städterinnen der wohlhabendern und reichern Klasse. Indem die eine die Ziege mit einem Zweig füttert, scheint die andere, die ihren Arm erhebt, nach dem bewegten Zeigefinger zu schliessen ihr etwas zuzusprechen. Reiche und in Wohlleben gelangweilte Schönen pflegen ihren kleinsten Beschäftigungen und Unterhaltungen eine gewisse Wichtigkeit und Förmlichkeit zu geben. Der Blumenkorb neben der Ziege, der wohl noch mehr Futter für sie einschliesst, ist leicht und zierlich. Die Art wie die beiden sich niedergelassen haben, die eine an die andere gelehnt, ist zwar ganz gefällig und soll als momentane Stellung recht naiv, lebendig und innig erscheinen, ist aber nicht ganz frei von Gesuchtheit und Affectation. Dass die linke Hand der einen sich unter ihrem rechten Arm versteckt, ist nicht anmuthig und in der blossen Zeichnung, was freilich in Farben anders erscheinen wird, ist es auch nicht angenehm dass ihre rechte Seite von dem Knie der andern zum Theil bedeckt und wie ausgeschnitten wird. Am auffallendsten aber und nicht erkennbar motivirt ist der Bruch der Falten an dem Schenkel der Sitzenden, die sonst im Sitzen, mit dem unteren Theil des Körpers nach der Seite und dem obern nach vorn gewendet, eine sehr gefällige Figur abgiebt.

Uebrigens bemerkt Herr Ternite dass die Zeichnung dieses Gemäldes ein wenig hat verjüngt werden müssen um das Blatt dem Format des Werkes anzupassen; alle übrigen sind in der Grösse der Originale.

Anhang.

Silen mit dem Bacchuskind von Stieren gezogen*).

Taf. I.

Ueberraschend neu ist die Art wie wir in dem grossen Gemälde aus dem Hause des Lucretius zu Pompeji den Pfleger des Bacchuskindes mit ihm auf einem Stierwagen gefahren sehn. Um uns in diese Composition ganz finden zu können, müssen wir sie mit den beiden andern grossen Bildern desselben Hauses und Tricliniums, Herakles und Omphale und der Tropäe des Bacchus, zusammenhalten und uns überzeugen dass in allen derselbe Geist herrscht, dasselbe Kunstgenie, eine neue Schule, nicht mehr Griechische, sondern Italisch-Griechische Kunst. Vorzüglich durch diese Gemälde schliesst sich hinsichtlich seiner Wichtigkeit für die Kunstgeschichte das Haus des Lucretius an das des Faun mit der Alexandersschlacht und das des tragischen Dichters an, und wohl darf man fragen was seit der Zeit ihrer Bekanntwerdung entdeckt worden sey das an Kunstwerth sich mit ihnen vergleichen lasse. Das im May 1847 blosgelegte Haus des Lucretius wurde zuerst in dem archäologischen Bullettino von Rom durch Panofka, dann von Avellino selbst in dem von Neapel desselben Jahrs, dort im August, hier seit dem November fortlaufend, doch leider nicht mehr bis zu Ende beschrieben. In dem neuen, seines bedeutenden und reichhaltigen Gegenstandes würdigen, planmässigen und wohl angelegten Werk von Fausto und Felice Niccolini Le

*) Mon. Ann. e Bull. del Inst. archeol. 1856 p. 35—37.

case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti — einem Unternehmen das der Kunst und Technik, so wie dem wissenschaftlichen Charakter nach sich auf das Erfreulichste auszeichnet — sind diesem Hause seit 1854 die ersten fünf Lieferungen und darin neun Kupfertafeln gewidmet, wovon die 2. 5. und 8. die drei genannten Gemälde, wozu in demselben Zimmer auch noch sechs kleine äusserst schöne Bilder aus dem Märchen der Psyche kommen, enthalten, Taf. 2 aber die Abbildung des hier verkleinert vorliegenden grossen Gemäldes voranstellt[1]). Die Figuren sind in Lebensgrösse.

Auf die vortrefflichen und ich nehme an auch völlig getreuen Zeichnungen des Niccolinischen Werks gründet sich die Vermuthung dass wir durch diese Gemälde eine bedeutende Wendung, eine Epoche in der fortschreitenden Kunstentwicklung, einen Meister origineller und individueller Erfindung kennen lernen, zwischen dem und dem nicht wenig älteren berühmten Mosaikgemälde allerdings eine grosse Verwandtschaft des Geistes und der Kunst zugestanden werden muss. Das Wesentliche des neuen aus diesen Gemälden uns kund werdenden Princips liegt darin, dass das Mythische mit nicht geringerer künstlicher Freiheit als etwa von den besten Schülern Rafaels, unabhängig von der älteren Kunst so viel die mythische Tradition und den Glauben an die Wirklichkeit der von Allen genannten und im Volk auch durch Cärimonien vielfach anerkannten göttlichen Personen angeht, behandelt ist. Das Mythische in der Darstellung giebt nur den Rahmen oder den Namen her und sein Idealismus geht in einen gewissen Realismus über; die dämonischen Personen sind umgestaltet nach der Natur, der Gewohnheit und dem Geschmack der Gegenwart: ihre Zusammenstellung unter sich zu einer gewissen Handlung und wenige Attribute genügen um die Uebereinstimmung des

1) Die Erklärung fasc. 4. p. 13. Die von Panofka im Bull. d. J. 1847 p. 154 s. und in der archäol. Zeit. 1847 S. 111.

Inhalts mit früheren ganz andern Darstellungen desselben Inhalts zu begründen. Ist nun gleichsam der Stoff aus welchem die Figuren gebildet sind, aus der nächsten Wirklichkeit genommen, so ist er doch mit künstlerischer Freiheit und Erfindsamkeit gestaltet, wie in jedem ächten Kunstwerk geschieht; die Idealität aller wahren Kunst vereinigt sich mit dem was ich realistisch, lebenvoll und leibhaft genannt habe, im Gegensatz nämlich zu dem Idealismus einer früheren Kunst, welche der veränderten Empfindungsweise fremd und leblos geworden war. Von dieser nur lobenswerth zu nennenden, ja bewundernswerthen und jeden gebildeten Sinn vollkommen befriedigenden und ansprechenden Umwandlung ist ausgegangen was in der Pompejischen und in andrer gleichzeitiger Malerei in unzähligen Werken geleistet worden ist, stufenweise bis zu einer niedrigen und der Genremalerei gleichartigen Auffassungsweise der mythischen, also ideellen Gegenstände, die oft bis zu einer Art der Parodie herabsinkt oder in das Gemeine fällt, so dass an den Werken nur noch das Technische und eine mechanisch erworbene Treue der Nachahmung zu loben bleibt, ohne Spur des Genius und dichtender Phantasie. Zwischen vollkommnen Kunstwerken, wofür die Gemälde im Hause des Lucretius zu halten sind, denen auch etwas ältere und von andern Orten hergebrachte Originale zu Grunde liegen können, und den am meisten realistischen mythologischen Bildern sind viele Abstufungen deutlich zu unterscheiden, die es sehr der Mühe werth wäre in einer gewählten und studirten Folge von Abbildungen zusammen zu stellen. Diese kunstgeschichtliche Stufenleiter des Styls und der Behandlung könnte zugleich sehr lehrreich werden um das ästhetische Urtheil auch für andere Zeitalter der Kunst zu leiten, da Vergleichung des innerlich Verwandten immer Aufschlüsse giebt und gemachte Bemerkungen berichtigt oder bestätigt.

Doch wenden wir uns von diesen kurzen Andeutungen

über allgemeine Thatsachen und Sätze, die um zur Klarheit und Ueberzeugung erhoben zu werden grosser Ausführungen bedürfen würden, zur Betrachtung der Composition unseres Gemäldes. Der Grundzug desselben ist dass der kleine Gott hier in der Mitte des Landvolks erscheint, so wie er in einem andern bedeutenden, sehr eigenthümlichen Gemälde aus Pompeji unter den Hirten auftritt und mit seiner Begleitung das gute Volk Komödie spielen lehrt [2]). Freilich sein Thiasos ist von dem Gott unzertrennlich und wo Silen als die Hauptperson erscheint, können Satyrn nicht ganz ausgeschlossen seyn. Aber bei dem jungen Burschen der den prächtigen Stier auf der rechten Seite an einer langen ihm durch den Mund gezogenen Leine führt, ebenso wie bei dem wohl genährten welcher oben, ganz ruhig stehend, die Doppelflöte bläst [3]), wird Niemand an Satyrn denken, der noch nicht ihre zugespitzten Ohren und an dem erstgenannten der den Rücken darbietet, das ganz kleine, in unserer Copie fehlende Schwänzchen entdeckt hat. Woran aber soll man erkennen dass die zwei Mädchen die ein schweres Gefäss oder Korb, vermuthlich voll Trauben, mit Kraftanstrengung auf den Wagen erheben, um dem Kind nahe zu seyn wenn es Lust zu Trauben haben wird, die ihm oft in andern Bildern gereicht werden [4]), dass diese und die vier andern, die eine hier, die drei andern neben dem Musicirenden, nur mit ihren Köpfen und gutmüthig frommen Gesichtern sichtbaren Mädchen Nymphen von Nysa oder Mänaden und nicht hübsche Landmädchen seyen?

---

2) Mus. Borbon. III, 4. Ternite Wandgem. erste Reihe, Heft II, Taf. 2.

3) Ein Tympanon ist in der grossen Abbildung nicht zu erblicken, obgleich p. 13 gesagt ist: accoppiando il rimbombo del timpano al suono della doppia tibia.

4) Ueber den Rand des Gefässes ragen die Trauben, wenn diese gemeint waren, nicht hervor, weil diesen gerade die unten stehende, die Last hebende Figur fasst.

der komische Panisk aber der unten herschreitet, ist so klein und untergeordnet gehalten dass er den allgemeinen Eindruck der aus der Wildniss in das Ländliche, aus dem Halbthierischen in das Menschliche transponirten Gesellschaft nicht stört. Vom alten Silen ist im Gesicht und der Bekleidung, in dem Charakter der Figur nichts übrig geblieben als etwa im Allgemeinen die Breite und Fülle: auf welche höhere Klasse der Menschen bei ihm Rücksicht genommen seyn möge, wüsste ich nicht zu sagen. Bemerkenswerth sind seine Physiognomie und scharfblickende Augen, wie denn durch die Schönheit der Augen sich viele der Gemälde von Pompeji auszeichnen. Auch in den Gesichtern aller anderen Figuren ist geflissentlich jede Erinnerung an den Bacchischen Thiasos der altklassischen Zeiten vermieden und dagegen charakteristisch die Ländlichkeit ausgedrückt. Der Wagen auf welchem das kleine Knäbchen, das munter den Thyrsus anfasst, wie zu seiner Belustigung (zur Erziehung kann man nicht wohl sagen — eine Erziehung des Bacchuskindes sahen wir oben III, 3 —) herumgefahren wird, giebt ein Gegenstück ab zu der Auffahrt des Gottes im Triumph. Ein andres Gespann als Stiere war bei diesem ländlichen Aufzug unzulässig, Pferde nicht minder als Panther; und es ist der Stiere wegen keineswegs an Ackerbau, als auch den Dionysos angehend, zu denken. Bemerkenswerth ist auch die in den Stieren angebrachte Verkürzung, die an das I, 5 der dritten Abtheilung Vorgekommene erinnert, und specieller an den Stier des Pausias bei Plinius 35, 11, 40.

Zephyros und Chloris.

Taf. II.

Nicht so sehr um die Erklärung zu vertheidigen für die ich mich vor vielen Jahren sehr entschieden ausgesprochen habe, komme ich auf diess in mehr als einer Hinsicht höchst ausgezeichnete Gemälde zurück, als um die Aufmerksamkeit von neuem darauf zurückzurufen, da seine offenbar geistreiche Eigenthümlichkeit so gross ist dass kein Ausleger sich im Wesentlichen auf einen Ausspruch eines Schriftstellers, noch auf ein anderes Bildwerk stützen kann. Nachdem es in Pompeji in dem sogenannten Haus der Ceres (welche auch diess Bild angeht) am 6. Nov. 1826 entdeckt worden war, staunte man es wegen seiner Schönheit an und es erkannten die Hochzeit des Zephyr mit der Flora Janelli und, nicht ohne Verschiedenheit in Hinsicht der Nebenfiguren, Avellino und Quaranta. In diesem Sinn bespricht das Gemälde auch Tölken im Berliner Kunstblatt 1828 (S. 210—213). Hirt aber setzte an die Stelle die Hochzeit des Hypnos und der Pasithea in den Annalen des Römischen Instituts 1829[1]). Pasithea ist nur eine Eigenschaft des Schlafs, allbezwingend für die Götter wie für die Menschen[2]), dorthin

1) P. 247—51, eine Erklärung die auch in Zahns Ornam. und Gem. von Pompeji Taf. 13 befolgt ist und von O. Müller in dem Handbuch §. 401, 2 und den Denkmälern Taf. 73, 424, ferner von Schorn im Tübinger Kunstblatt 1829 S. 223 und v. Steinbüchel in den Wiener Jahrbüchern 1830 2, 181. Die Figur des Zephyros ist auch in der Originalgrösse abgebildet in Zahns Wandgemälden III, 3.

2) Il. 14, 233 *ἄναξ πάντων τε θεῶν πάντων τ᾽ ἀνθρώπων.*

passend und vermuthlich erfunden für die Scene wo Hypnos den Zeus einschläfern soll; eine der Chariten heisst sie zugleich wegen des Wohlthuenden des Schlafs, und Vermälung wie sie in dem Wandgemälde lebhaft ausgedrückt ist, zwischen diesen beiden Personen wäre ein frostiger Gedanke. Die Pasithea aber, den Schlaf selbst, im Schooss des Morpheus ruhen zu lassen, der seinen einschläfernden Balsam auf sie herabgiesse, scheint mir noch entschiedener unzulässig. Dass einmal Catullus und ein und der andere Künstler Pasithea statt des Hypnos setzt, ist nur eine gelehrte Variante, zeigt eher dass kein allegorischer Mythus mit diesem Paar verbunden war. Dieser Hirtschen Erklärung gegenüber wollte ich Zephyros und Chloris im Römischen Bullettino vertheidigen: denn eine dritte Auslegung schien diese nicht zu gefährden, die dass der Traum der Rhea Sylvia dargestellt sey und Mars, nicht wirklich, sondern als Traumerscheinung, Mars mit Flügeln an Haupt und Schultern, mit Romulus und Remus (die anzutreiben scheinen), woran W. Gell dachte und R. Rochette [3]. Der Herausgeber aber hat mit Recht meinen langen Aufsatz, da schon siebenzehn Artikel über das merkwürdige Gemälde erschienen waren, nur im Auszug gegeben im Bulletino 1832 p. 185—189.

Von Zephyros sagt die Odyssee dass er das Eine zeugt, Anderes zeitigt (7, 119.) Die älteste Allegorie worin er spielt ist die dass er, der goldgelockte, und Iris, die schön beschuhte, den Eros zeugen, d. i. den Trieb des Wachsthums. Mit Iris (*Βίρις*), dem Frühlingsregen, befand er sich auch am Amykläischen Thron. Nachahmung ist dass er mit Hora den Karpos, die Frucht, erzeugte [4]. Aristoteles nennt

3) Mon. inéd. I pl. 9. Er hält diess noch fest nachdem er in Neapel gewesen war: Lettre à Mr. Salvandy p. 23 und Peint. de Pompei p. 14 not. 3. p. 55 not. 2.

4) Serv. ad Virgil. Ecl. 5, 48. Bei Bacchylides ist er *πιότατος ἀνέμων*, bei Nonnos heisst er *πολύκαρπος, γόνιμος, ἀεξίφυτος*.

14*

ihn den freundlichsten der Winde[5]), Lucretius Vorbote des Frühlings (5, 736), Plinius Pfleger des Weins und des Obstes (18, 27.) Ein ihm geweihtes Tempelchen auf dem Felde wird in einem Epigramm des Bacchylides gefeiert, ein Altar des Zephyros neben dem Tempel der Demeter in einem Attischen Demos erwähnt[6]).

Chloris ist Flora, was Ovid aus Chloris verdorben nennt (Fast. 5, 195), doch nicht genau dieselbe, nicht bloss Blumengöttin, da sie von der Farbe der jungen Saat den Namen hat, wesshalb nach Plinius Flora neben Demeter und Triptolemos von Praxiteles gestellt wurde, und da *χλωρὸς* auch grün und frisch überhaupt bedeutet. Das Ergrünen und die ersten Blumen fallen zusammen: Zephyros an dem Thurm der Winde zu Athen als geflügelter Jüngling hält vor sich das Gewand voll Blumen, wie Flora selbst in einem Gemälde bei Zahn (Taf. 72). Zephyros erhascht im Frühling im Lauf die Nymphe Chloris, wie Ovid erzählt Fast. 5, 201), worauf auch Catull anspielt[7]), eine Nachahmung von Boreas und Orithyia. Diese Verfolgung stellen auch schon Vasengemälde dar[8]).

Dieser Hochzeit des Zephyros und der Chloris der primitivsten einfachsten, naiven Art stellt sich nun eine andre Darstellung zur Seite, worin die malerische und die mythologisch-allegorische Ausbildung sich auf der Höhe zeigt. So klar und ansprechend diese zu seyn scheint, auch ohne dass Wiederholungen vorkommen, so ist doch zu den früheren davon verschiedenen Auffassungen des Gemäldes noch eine neue hinzugekommen durch Wieseler in der zweiten Ausgabe der Müllerschen Denkmäler (Taf. 73, 424),

5) Probl. 26, 32. 56 *ζεφυρὸς εὐδιεινὸς καὶ ἥδιστος δοκεῖ εἶναι τῶν ἀνέμων.*

6) Paus. I, 37, 1.

7) Chloridos equus ales 66, 54.

8) Hirts Bilderbuch 2. Heft Taf. 18. Mehr als eines ist auch im Römischen Bullettino angegeben worden.

die ich durchgängig bestreiten muss. Er sieht die schlafende Ariadne, an die schon Guarini dem Dionysos in dem Herabfliegenden gegenüber gedacht hatte, aber in diesem nicht den Dionysos, noch den Gott welcher sich ihr, wie den Mars der Rhea Silvia, im Traum ankündige, sondern den Traumgott Oneiros, „der sich auf die Schäferin herabsenkt mit Liebesgöttern, d. h. sie im Traum das nahe bevorstehende Liebesglück mit Dionysos gewahren lässt“, welcher im Gemälde nicht erscheint. Davon abgesehn dass dieser Oneiros eine ganz neue Erscheinung seyn würde, so darf ich wohl geltend machen, zumal da das Gemälde so meisterhaft ist, dass auch auf den Ausdruck, auf alles Bedeutsame und das künstlerisch Schickliche und Uebliche zu sehen ist: es genügt nicht dass für eine Composition eine Anzahl zusammenpassender Namen gefunden seyen, sondern in jenem allen muss vollkommene Harmonie seyn.

Die Liebesgötter erscheinen hier nicht als etwas das der Gott wirken oder handhaben will, sondern dass sie ihn selbst angehn, auf ihn wirken, zeigen sie durch die Lebhaftigkeit womit sie ihn herabzuziehen scheinen; und der eine verräth seine Freude daran ihn zu bestimmen und gewissermassen festzuhalten dadurch dass er mit seiner Hand sein Händchen verschränkt. Offenbar aber steht mit diesem raschen Fluge zum Brautbett in auffallendem Bezug dass ein Eros auch von der Schlafenden das Gewand weit und heftig abzieht; Zephyros soll augenblicklich ihr in den Schoos sinken. Dass für diesen die grossen Flügel, nebst Flügelchen am Haupt, so auch die Bekränzung des Kopfes mit Blumen (nach Avellino, oder Zweigen) und der Blumenstrauss in der Hand sich eben so gewiss schicken als es gewagt wäre sie als Bezeichnung eines Liebestraums gelten zu lassen, ist klar. Was die Schlafende betrifft, so ist die geflügelte Figur in deren Schoose sie ruht, nicht Nacht, wie Hirt, noch Pasithea, wie R. Rochette annahmen, sondern männlich, wie Zahn und Janelli, Avellino, Bonucci, Quaranta

bezeugen und also der Gott des Schlafs[9]), der angeblich von einem blauen Nimbus umgeben ist, und (nicht einen Kalathos, sondern) ein Gefäss, und in der andern Hand ein Büschel blühender Kräuter, ähnlich denen des Zephyros, oder einen Zweig hält. Zu den Füssen der Schäferin fliesst ein Bach, Felsen umher mit Bäumen dahinter kündigen ein Thal an; die Vegetation erwacht darin am frühesten. Bei Claudian redet Enna den Zephyrus an, der im gewundenen Thal sitzt (Rapt. Proserp. 2, 71.) Dass Chloris am Rand eines Baches aus dem Winterschlaf erwacht, ist natürlich.

Die über der landschaftlichen Scene sitzende Figur wird von Allen ohne Ausnahme Aphrodite genannt, nur von R. Rochette Peitho, die er sich wohl als gleichbedeutend mit Aphrodite dachte, die indessen doch durchgängig ihren besondern und von der vorstehenden Figur gar sehr verschiedenen Ausdruck hat. Aber auch die Uebereinstimmung vieler Archäologen vermag nichts gegen ein in der alten Kunst feststehendes symbolisches Zeichen. Ein solches ist der wie vom Wind in einem Bogen aufwärts getriebene Peplos, welchen die Figur in der Hand hält. Dieser kommt keineswegs der Aphrodite zu, nicht einmal an einer Aphrodite Euplöa ist er nachweislich. Dagegen bezeichnet er passend und deutlich eine minder bekannte Göttin, die gerade bei diesem Hergang vollkommen an ihrem Platz ist, die T h y i a oder A u r a. Diese Thyia, eine andre als die Bacchische, ist das Wehen, der Lüfte Wehen, die Luft (stärker *θυέλλη*), Orithyia nur in ihrem besondern Verhältniss zu Boreas genannt, das sich durch eine Stelle des Hesiodus aufklärt[10]). Sie verhält sich also zu den namhaften Winden wie das

---

9) Ueber die Bilder des Schlafs Zoega Bassil. 2, 206. Hirts Bilderbuch 2. Heft S. 198.

10) *Ὠρείθυια, Ὀρείθυια* ist gewiss nicht von *ὄρος*, sondern von dem Stamm *ΟΡΩ, ὄρωρε, ὄρνυμι* herzuleiten. Ebenso *ΟΡΕΙΜΑΧΟΣ* an einer Vase.

Allgemeine zu dem Besondern. Ein Heiligthum der Thyia, dort Tochter des Kephissos, kennen wir aus Herodot, wo die Delpher auf des Orakels Geheiss zur Abwehr der Perser den Winden opfern (7, 178.) In der Lesche zu Delphi malte nach Pausanias (10, 29) Polygnot die Chloris ruhend an den Knieen der Thyia, bei den Böotiern eine Tochter von ihr und Poseidon, dessen Sohn Neleus die aus dem Physikalischen in das Historische immer weiter umbildende Sage die Chloris zum Weibe gab. Polygnots Chloris an Thyia wie an eine Mutter gelehnt, ist Bild und Allegorie zugleich, Bild für die Einen, bedeutsam für die Andern, wie er selbst diese Art so treuherzig gründlich auseinander setzt. In Trözen wurde Poseidon Phytalmios als Poliuchos neben Demeter verehrt, empfieng die Erstlinge und hatte von den Blumen den Anthas zum Sohn, wie in Böotien Chloris zur Tochter; die Antheaden, seine Priester[11]), feierten ihn vermuthlich zur Blumenzeit. Bekannter ist Poseidons Liebe zur Herse[12]).

In Ovids Fasten, wo die geraubte Flora das Glück ihres Ehestandes schildert, sagt sie Aura fovet (5, 210), was wie zum Commentar für unser Bild dient, und vielleicht auf ähnliche anspielt. Auch andre Römische Dichter geben der Thyia die Ehre[13]). Uebrigens sind ja aus Plinius bekannt

11) Pausan. 2, 32, 7, C. J. Gr. n. 2655.

12) Ueber den Poseidon des Landes s. meine Götterlehre, 2, 682—685.

13) Catull 62, 39:
Ut flos in septis secretus nascitur hortis
quem mulcent aurae.
Derselbe 64, 282:
Aura parit flores tepidi fecunda Favoni.
Virgil Georg. 2, 320:
Parturit almus ager Zephyrique tepentibus auris
laxant arva sinus.
Horaz Carm. sec. 32:
Nutriant fetus et aquae salubres
Et Jovis aurae.
Lucian Bis accus. 1. *ἄνεμοι φυτουργοῦντες.*

duae Aurae velificantes sua veste (36, 5, 4, 29), vermuthlich aus der Zeit des Skopas und Praxiteles (so dass eine von diesen als Aura des Skopas, von der ich irgendwo gelesen zu haben meine, verstanden seyn wird). Wieseler selbst hat in seinem Phaethon S. 60 an dem von einer Figur gehaltnen bogenförmig wallenden Gewand in einem Relief eine Aura erkannt, die aus dem Eridanos aufsteigt, und eine andre an dem Sarkophag Rospigliosi mit dem Raub der Proserpina neben dem drachenbespannten Wagen der Ceres, hier um Schnelligkeit auszudrücken (*ἅμα πνοιῇς ἀνέμοιο*) in den Denkm. der a. K. 2. Ausg. Bd 1 Taf. 9, 108. Die Aufgabe der grossen Bildhauer war ohne Zweifel die Natur des Windhauchs nicht bloss durch das Symbol des im Bogen flatternden Peplos, sondern auch in Haltung und Formen der Figur durchgängig auszudrücken. Aber den Bogen des Gewands gab ihnen ohne Zweifel schon Polygnot an als er zu der Chloris die Thyia hinzufügte, wenn gleich auch er schon Naturwesen in seinen Heroinen vermenschlicht nahm. Sehen wir auf die angenommene Aphrodite zurück, so ist schwerlich zu läugnen dass einer in solcher Art ausgesprochnen Liebesscene gegenüber ihre Person die Darstellung eher zu überladen als zu erweitern dienen würde: und befremdlich und ungewohnt wäre besonders wenn die von oben waltende Göttin sie bedeutete, wie so oft in Vasengemälden die Götter der oberen Reihe die unten vorgestellte Scene angehn, die Begleitung des Eros oder vielmehr, wie das Museo Borbonico (4, 2) angiebt, zweier Eroten, während diese zur Thyia gesellt keineswegs überflüssig sind, sondern auf deren Kräfte eben so wie auf die des Zephyros aufmerksam machen. Was die Stange des einen Eros soll, ist nicht klar, gewiss nur dass er damit nicht den fliegenden Peplos halten will. Die unten auf der Seite emporgerichtete Fackel, welcher eine andre in der Hand der Ceres in Zahns Ornamenten Taf. 24 vollkommen ähnlich ist, soll wohl als ein Cerealisches Symbol gelten. Sie

ist mit grünem Gelaub umgeben. Auch von zwei Kandelabern auf den Seiten des Gemäldes ist die Rede und von zwei in der Luft schwebenden Figuren, die eine aufwärts, die andere nach unten gerichtet.

Die beigegebene kleine Abbildung, nach der im Museo Borbonico (4, 2) aus den Müller-Wieselerschen Denkmälern zweiter Ausgabe lässt, wie alle andern, zu wünschen übrig. Auch die nach dem Original ausgeführten Beschreibungen von Zahn zu dem Bild und von Hettner in seiner Vorschule der Kunstgeschichte S. 349 stimmen in den Nebendingen nicht durchgängig überein. Von wenigen dieser Gemälde ist mehr eine grössere und vollkommenere Abbildung, und zwar in den Farben, zu wünschen, da das Colorit eben so ausgezeichnet zu seyn scheint als Styl und Composition.

Die Aldobrandinische Hochzeit[1].

Die Aldobrandinische Hochzeit ist noch an ihrer Stelle in demselben Palast Aldobrandini, wo die Statuen zum grossen Theil weggegangen und Armuth eingezogen zu seyn scheint. Nur von der einen Wand schimmern den Kommenden noch einige schöne eingemauerte Reliefe entgegen. Die Farben an diesem Bilde sind nicht lebhaft mehr. Sie gleichen darin den Bildern in Portici. Geht man ganz nahe, so sieht man kaum Farbe und begreift nicht worin der Zauber liegt, der das Bild aus einiger Ferne gesehen, zu umgeben scheint, indem alsdann nicht bloss die bestimmten Umrisse, sondern auch die scheinbare Nuancirung der Ausführung in der Farbe deutlich hervortritt. Ich weiss nicht, ob es andern auch aufgefallen ist wie mir, dass diese antiken Bilder nicht bloss, im Stil nach den plastischen Werken gemalt sind, sondern dass diese alte Malerei auch darin eigenthümlich ist dass sie ihren Figuren ein so grosses Relief zu geben versteht. Das Geheimniss der zum Malen gebrauchten Stoffe ist schwerlich so viel werth, als die Art ihrer Behandlung und Mischung, die eine so bewunderungswürdige Rundung, Lebens- und Körperähnlichkeit hervorbringt.

1) Aus einem Briefe vom Jahr 1807 in Böttigers Aldobrandinischer Hochzeit 1810 S. 8. — Das Gemälde war 1812 in Camuccinis Händen und seine weitere Bestimmung noch unbekannt. Später war es in den Händen von Vinc. Nelli, der es von Restaurationen befreite, die es vielleicht erst nach dem Verkauf aus dem Haus Aldobrandini erhalten hatte: denn Dary hat daran, wie kein Wachs so keinen Ueberzug über den Farben entdeckt. (Wiegmann die Malerei der Alten S. 140.), Viele Jahre später wurde es um 14000 Scudi für den Vatican angekauft (R. Rochette Mon. inédits I, p. 77 not.). Das Bild wurde 1606 in den Ruinen der Gärten des Mäcenas gefunden.

Gegen die antiken Maler gehalten, haben die Neuern ohnstreitig das bloss in der Farbe liegende Verhältniss besser cultivirt, wodurch die Meister im Colorit die feinere Sinnlichkeit nur zu oft auf Unkosten höherer Kunstforderung geblendet und bestochen haben. Jene Alten hingegen haben nach den vorhandenen Proben weit mehr darnach gestrebt dass der Gegenstand lebengleich in die Augen springe. Die Aldobrandinische Hochzeit haben Maler die sie mit mir zugleich sahen, auch abgesehen von der herrlichen Zeichnung, mit Entzücken bewundert. Mir dünkt aber dass so sehr auch die Lebendigkeit, womit uns diese fast mit nichts gemachten kleinen Figuren ansprechen, gefallen muss, doch gerade Zöglinge unserer modernen Malerschulen nicht recht wissen warum ihnen das Bild gefällt. Denn es ist offenbar den jetzigen Principien der Kunst wenig angemessen und für sie mehr ein Basrelief als ein Gemälde.

Die Recension des Böttgerschen Buchs in der Jenaischen Allgemeinen Litteratur - Zeitung 1811, N. 24. 25 S. 185—196 möge hier wenigstens erwähnt seyn, weil mir die darin enthaltene Widerlegung des Verfassers noch jetzt gegründet zu seyn scheint. Diese betrifft theils den Sinn der Composition, worin ich nicht unter Bräutigam und Braut einen Bacchus oder Libera und Ariadne, mit Venus als Zusprecherin, einer Nymphe oder Grazie als Salbenmädchen, sondern nur ein Bild wirklicher Sitte[2]) in allen Personen, nach künstlerischen Principien behandelt, ohne in irgend etwas auf ein bestimmtes Individuum zu deuten, erkenne, theils dient es zur Widerlegung der Meinung dass Bräutigam und Braut Götter repräsentiren und ein Sacrament der Ehe angehn sollen, die Ehe als ein *τέλος* das auf die Hochzeit des Zeus und der Hera in Knossos gegründet sey.

2) Die Bräute sind traurig — (*οὕτω καὶ νύμφα γαμεθεῖσ' ἀχάχοιτο* Theocr. 8, 90) — daher die Paregoros. Aber wie passt diese zu Ariadne?

Ueber Wandmalerei und Tafelmalerei.

Von Rom und den Städten am Vesuv, von Etrurien, überhaupt von Italien her und eben so aus der Geschichte der neueren Malerei wissen wir nur von Wandgemälden im eigentlichen Sinn, und eben so nur von Gemälden auf Tafeln oder Platten die als solche für sich bestehen. Anders im alten Griechenland, wo wir ausserdem ganz oder theilweise mit Holz verkleidete Wände, die Gemälde also in die Wand selbst eingeschlossen und zu ihr gehörig finden. Die Namen beider Arten wurden daher doppelsinnig und ohne eine nähere Bestimmung oder besondere Umstände, woraus wir folgern könnten, bleibt es im Allgemeinen zweifelhaft ob die Gemälde einer Wand auf den Putz selbst oder auf eingesetzte Holztafeln gemalt, und eben so ob Tafelgemälde an einer Wand aufgehängt waren, frei und beweglich, oder ob sie darin fest sassen. Hierüber enthalten die Autoren, so wie über manche weitgreifende Einrichtungen und Erscheinungen, durchaus keine allgemeinen Nachrichten noch Fingerzeige und wir sind daher genöthigt uns durch Zusammensuchung und Vergleichung von Stellen, Prüfung von Ausdrücken und Ausziehen der Linien zwischen gegebenen Punkten in ein uns neues und fremdes System hineinzustudiren. Nur unter solchen Umständen und bei der aus der Kürze und Flüchtigkeit der meisten Angaben entspringenden Unbestimmtheit oder Doppeldeutigkeit war es möglich dass Streitigkeiten entstehen konnten wie die zwischen zwei berühmten Mitgliedern der Pariser Akademie, deren Schriften im Allgemeinen und in

fast allen einzelnen Punkten die zur Sprache kommen, mit einander in so starkem Widerspruch stehen als man es kaum in einem andern Fall litterarischer Polemik wiederfindet[1]). Diess Verhältniss leichter zu ermessen dient meine Recension in der Hallischen Litteratur-Zeitung Oct. 1836, die einen mit Urtheil begleiteten Auszug aus beiden Streitschriften enthält, auch einige noch unbeachtete Stellen aus Autoren der Untersuchung neu hinzuführt. Da ich aber darin dem Gang beider Untersuchungen gefolgt bin, um beiden befreundeten Gelehrten meine Unpartheilichkeit desto besser zu beweisen, — obgleich ich im Ganzen entschieden auf Rochettes Seite trete, welchem Böttiger vorangegangen war, und Uebereilungen und Willkürlichkeiten Letronnes stark rüge — so ist dieser Bericht auf beinah hundert Columnen, woraus nur der Abschnitt über enkaustische Malerei in meinen kleinen Schriften wieder abgedruckt worden ist, keineswegs geeignet Uebersicht und Entscheidung dem Leser leicht zu machen. Er ist eigentlich nur die Vorbereitung zu einer freien und wohl organisirten Darstellung des ganzen Sachverhältnisses. Eine solche ist seitdem nicht erfolgt

1) Lettres d'un Antiquaire à un Artiste sur l'emploi de la peinture historique murale dans la decoration des temples et des autres édifices publics ou particuliers chez les Grecs et les Romains; ouvrage pouvant servir de suite et de supplément à tous ceux qui traitent de l'histoire de l'art dans l'antiquité. Par M. Letronne. 1836. 8.

Peintures antiques inédites précédées de recherches sur l'emploi de la peinture dans la décoration des édifices sacrés et publics chez les Grecs et les Romains par M. Raoul Rochette 1836. 4.

Darauf folgte: Appendice aux Lettres d'un Antiquaire — par M. Letronne 1837, worin der Streit nur über einen zur Sache nicht gehörigen Gegenstand mit Erfolg, im Uebrigen unbedeutend fortgesetzt wird, und:

Lettres archéologiques sur la peinture des Grecs par M. Raoul Rochette, ouvrage destiné à servir de suite aux Peintures antiques 1840, eine ernstlichere Fortsetzung des bittern Streites, den zwar mehrere weitläufige Ausführungen auch nicht zunächst angehn.

und sie in erschöpfender Weise zu versuchen bin ich jetzt auch selbst nicht in der Lage. Indessen da Heinrich Brunn in seiner Geschichte der Griechischen Künstler (2, 61-68 die meinen Ueberzeugungen ganz entgegengesetzte Ansicht ausgesprochen hat, so will ich wegen des grossen Gewichts das für mich sein Urtheil hat, die Hauptpunkte wovon ich ausgehe, kurz auseinandersetzen. Auf seine vortreffliche Beurtheilung der Malerei des Polygnot hat diese Streitfrage keinen Einfluss, wie überhaupt nicht auf unsere Vorstellung von dem Wesen und den Stufen der alten Malerei. Denn schwerlich werden wir über das Technische, über den Vorzug des Holzes für das Ziehen der Linien und den Auftrag der einfachen Farben (teintes plattes) etwas Genaueres und Bedeutendes ausdenken und feststellen können. Der Unterschied ist ein äusserlicher, eine Sache des Gebrauchs und des Cultus, indem von Tempeln und gefeierten öffentlichen Räumen bei den Tempeln oder an Hauptorten der Städte alle Erhebung der Kunst ausgeht.

Auf Platten von Holz zu malen scheint, wenn man von blossem Anstrich absieht und sich zu den ersten Kunstversuchen versetzt, leichter und näherliegend als Zeichnung auf die übertünchte Wand. Auch muss die Verkleidung der Wand mit Holz für ansehnlicher, kostbarer gelten, und auch durch das Material die Götter zu ehren war von Anfang an auch den Griechen natürlich. Auch die Wände des Salomonischen Tempels hatte der Phönizische Baumeister mit Cedernholz getäfelt. Wenn aber dieser Gebrauch in alter Zeit bei den Griechen vorausgesetzt wird, so ist eine Wandtafelmalerei neben den Tafelbildern, beweglichen, aufzuhängenden Gemälden, woran man nicht gedacht hat, zu unterscheiden; die Tafelgemälde der andern gehörten mit zur Wand, Unterschiedes genug. Brunn ist zu seiner Entscheidung getrieben worden durch die Worte des Plinius: „vor Apollodor gebe es keine tabula, welche das Auge zu fesseln vermöge. Dieses Urtheil wäre vielleicht, sagt

er, das ungerechteste welches je über Kunst gefällt worden ist wenn dadurch die Werke der Polygnotischen Schule als einer eingehenden Betrachtung kaum würdig hingestellt werden sollten. Allein — sie waren eben keine tabulae. Das ist meine Ueberzeugung in dieser vielbesprochnen Frage: vor Apollodor überwiegt die Wandmalerei in solchem Masse dass von Tafelgemälden kaum die Rede ist (aber ausdrücklich von Wandgemälden?); nach Apollodor ist das Umgekehrte der Fall; nur hört die Wandmalerei nicht auf, sondern sie tritt nur als für besondere Zwecke und Aufgaben geeignet, mehr in den Hintergrund". Er macht nachher auf die strenge, architektonische Gliederung der Polygnotischen Compositionen in Delphi aufmerksam, worin überall sich grosse einander entsprechende Massen sondern, und sagt: „Ist nun schon diese Art der Composition vorzugsweise durch das Wesen der Wandmalerei bedingt, so führt uns auf dieselbe nicht weniger die Beschränkung in den Mitteln eigentlich malerischer Darstellung, welche wir in den Werken des Polygnot nicht wegzuläugnen vermochten. Denn mit der Wandmalerei sind die aus jener Beschränkung entspringenden Mängel wenigstens in so weit verträglich dass davon der übrige hohe Ruhm des Künstlers gänzlich unberührt bleibt; in der Tafelmalerei dagegen würden sie nothwendig ein nicht geringes Gefühl der Unbefriedigung hervorbringen müssen". Es ist erfreulich aus dieser Begründung seiner Ansicht den tiefen Eindruck zu ersehen welchen dem Verfasser der Geist und das Verdienst Polygnots gemacht haben. Aber nicht so einverstanden werden Alle seyn mit dem Ansehn welches das Wort des Plinius bei ihm hat, der vielleicht am Meisten in der Geschichte der Malerei weniger streng nach dem Wort und gar oft aus seiner Natur und Bildung heraus und nach dem Charakter des Publicums zu dem er sich wendet, zu beurtheilen ist. Plinius sagt übrigens nicht dass die welche keine tabulas (der Art des Apollodor und

Zeuxis) gemalt, kaum würdig einer eingehenden Betrachtung seyen, sondern ertheilt der neueren Malerei, dem Reiz der Farbenmischung in ein paar hingeworfenen Worten in Hinsicht auf das was ihm als die eigentliche Malerei gilt, ein ausschliessendes Lob ohne Rücksicht auf die alte und das was er selbst an Polygnot und den Aelteren an einem andern Ort anerkennt; er spricht aus wie die Mehrzahl ohne Zweifel damals urtheilte, während Donysios von Halikarnass, der die Verdienste der Früheren und der Späteren nebeneinanderstellt, vermuthlich einen engeren Kreis, den der Rhetorik Studierenden im Auge hatte. Hätte nicht etwa ein andrer Plinius sagen können: in der Griechischen Tragödie sind berühmt nur die welche ihre Dramen einzeln und nicht trilogisch verfassten? Aehnliche Betrachtungen stellt nachher Brunn selbst in Bezug auf Polygnot an, welchen Manche wegen der andern Stelle des Plinius, wo er einem Ludius gegenüber behauptet: sed nulla gloria artificum est nisi eorum qui tabulas pinxere, indem doch auch Polygnot berühmt gewesen sey, mit Unrecht unter die Tafelmaler, wie Plinius sie versteht, gerechnet hatten.

Ob mit Recht eine doppelte Art der Wandmalerei, eine auf die Wand verkleiedenden Holztafeln und eine auf den Putz der Wand anzunehmen sey, ob daher Polygnot und Andre auf Tafeln gemalt haben mögen ohne tabulas im späterhin gewöhnlichen Sinn mit Licht und Schatten gemalt zu haben, hängt von historischen Zeugnissen ab. Hat Wandholzmalerei [2]) statt gefunden, so ist wahrscheinlich dass sie im Anfang die bedeutendere gewesen sey, weil damit ein Schmuck der Wand, eine nicht gering anzuschlagende Technik und grössere Kosten verbunden waren, und dass sie seltner geworden und die eigentliche Wandmalerei mehr aufgekommen und in der Geltung gestiegen sey mit dem

2) Im Griechischen wird nur vom Schreiben ξυλογραφέω gebraucht, C. J. Gr. N. 2448.

zunehmenden Werth der Kunst selbst, gegen welchen die Unterlage des Holzes weniger in Betracht kam. Auch weist uns ein sprachlicher Beweis für jene gerade auf Polygnot hin, während der Grund für die andre in dem Wort τοιχογραφία, wie Letronne selbst bemerkt (p. 430), nicht weiter als auf Aretäus zurückgeht, was übrigens für sich nicht viel bedeutet, während ferner kein einziger Maler ausdrücklich als τοιχογράφος ausgezeichnet wird, und von Pollux als das worauf gemalt werde (ὕλαι) nur Tafeln auf der Staffelei genannt werden (7, 126—129), worauf ebenfalls kein Gewicht gelegt werden soll: so gar dürftig sind unsere Nachrichten.

Was nun Polygnot betrifft, so ist erstlich die Angabe des Plinius nicht wegzuwerfen dass ein Gemälde von ihm in Rom war, woraus er eine Figur von eigenthümlich künstlicher Zeichnung anführt, wie es sich denn auch damit verhalte dass Polygnot schon enkaustisch gemalt haben soll. Das Wichtigste bleibt immer der wiederholte Ausspruch des Synesius dass aus der Pökile zu Athen der Proconsul die Tafeln (σανίδας) wegnahm. Diese Nachricht übertrug ich von dem einen seiner Werke auf alle von gleicher Bestimmung (S. 186). Letronne hielt die Stelle für die einzige welche die volle Uebereinstimmung, die er sich hinsichtlich der Wandmalerei vorstellte, unterbräche, häufte die unwesentlichsten Bemerkungen und beschuldigte die welche die Worte richtig verstanden hatten, dass sie keine Kritik geübt hätten (p. 201—208). Brunn liess sich zwar keineswegs durch dieselben Voraussetzungen, aber durch den schon angeführten Grund dahin drängen ihm beizustimmen. Aber auch was er selbst, um die Verwerfung eines so klaren Zeugnisses zu rechtfertigen, sagt, wie z. B. dass diese Angaben nur dann genügen würden wenn etwa gesagt wäre, der Proconsul nahm die Tafeln weg und brachte sie nach einem andern Orte, berührt nicht die Hauptsache. Dem Synesius kam es nur darauf an dass

die Gemälde weggebracht worden seyen und der den Stoikern nun verwehrte Versammlungsort aufhörte die vielgepriesene Pökile zu seyn, und uns geht hier allein der Ausdruck *σανίδας ἀφείλετο* an, welchen Synesius in beiden Briefen (54 und 135) wiederholt. Das Wort *σανίς* wird zwar auch übersetzt Brett, wird aber auch für Gemäldetafel und in vielen Fällen ganz ähnlich gebraucht wie *πίναξ* in andrer Bedeutung, nicht bloss von Euripides, bei dem die Orphischen Sprüche *Θρῄσσαις ἐν σανίσι*, auf Thrakischen Stäben geschrieben sind (Alc. 970), sondern auch im gerichtlichen Gebrauch von Tafeln für Gesetze, Urtheilssprüche, Klagschriften u. s. w. und eben so auch *σανίδιον*. Die Zerstörung, die sowohl durch die Berühmtheit der Pökile als dadurch dass sie so zu sagen der Sitz der Stoiker gewesen war, für unzählige Zeitgenossen ein grosses Ereigniss war und gewiss viel durch den Mund der Leute gieng, musste natürlich auch den richtigen Ausdruck finden und der allgemein verbreitete *σανίδας ἀφείλετο*, für den eben so kurz Abkratzen, Zerhacken, Auslöschen hätte gebraucht werden können, ist es ohne Zweifel, welchen auch Synesius wiederholt und zu sehr verschiedenen Zeiten gebraucht hat, und das zweitemal fügt er zu *σανίδας* hinzu: *αἷς ἐγκατέθετο τὴν τέχνην ὁ ἐκ Θάσου Πολύγνωτος*. Ist es denn so unwichtig dass Theodoret, nur wenige Jahre jünger als Synesius, in seiner Kirchengeschichte sagt: *ζωγράφοι μὲν σανίσι καὶ τοίχοις τὰς παλαιὰς ἐγγράφοντες ἱστορίας* (1, 1) und Johannes Damascenus im achten Jahrhundert: *οὐ τὴν σανίδα τιμῶ, οὐ τὸν τοῖχον?* [3]) Josephus nennt das Getäfel aus Cedernholz im Tempel zu Jerusalem *σανίδας*. Diess also ist offenbar keineswegs ein spöttischer oder vielmehr verächtlicher Ausdruck statt *πίνακες*, die Malerei darauf kann bei beiden Wörtern gleich vorausgesetzt wer-

3) Irrthümlich habe ich S. 186 hierbei ein in andern Stellen vorkommendes *ἓν διὰ δυοῖν* verglichen.

den; sondern es möchte eher, da man auch ziemlich schmale und lange *πίνακας* (wie freilich auch *σανίδας*) für mancherlei Gebrauch hatte, wegen des Begriffs grösserer Breite gern mit *τοῖχος* verbunden worden seyn und im Plural ein durchgehendes Getäfel bedeutet haben. Dass im Tempel zu Rhamnus die inneren Wände mit Holz verkleidet gewesen, ist mit gutem Fug geschlossen worden und in einer Inschrift aus Lucanien ist diese Verkleidung durch tabulamenta bezeichnet [4]). In der vermutheten Pluralbedeutung würde *σανίδες* zusammentreten mit dem bestimmteren Kunstausdruck *πίναξ τέλειος*, den ich (S. 179) als ein ganzes, vollständiges Tafelgemälde, als eine eine Composition umfassende Tafel erklärt habe [5]). Wenn Pausanias nennt Gemälde (*γραφὰς ἐπὶ τῶν τοίχων*) von dem Geschlechte der Butaden im Erechtheion (1, 26, 6), so heisst diese „Herabführung des Geschlechts der Priester des Poseidon“ im Plutarchischen Leben der zehn Redner im Lykurg *πίναξ τέλειος*, ein Ganzes aus vielen einzelnen Bildern. Diess wird bestätigt durch die Worte des Aristoteles: *ἡ δ' ἐκ πλειόνων κωμῶν κοινωνία τέλειος πόλις ἤδη* (Polit. 1, 1). So wird von der Lesche zu Delphi *γραφὴ* und *γραφαὶ* gebraucht, die *γραφαὶ* sind eine *τελεία γραφή* oder vielmehr zwei. Es ist sogar in abgekürztem Ausdruck der *τέλειος πίναξ* ein *τέλειον* genannt,

---

4) Antiquités de l'Attique, traduites par Hittorf ch. 7. p. 55. Die und die Lucanische Inschrift führt R. Rochette an Lettres archeol. p. 205 s.

5) H. Brunn und Rochette Lettres archéol. p. 89 treten dieser Erklärung bei und Wellauer giebt dieselbe de Thesmoph. 1820 p. 18 not. 16. Schubart in der Zeitschr. für A. W. 1856 S. 403 f. welcher malerisch vollkommen verstehn will, wie Letronne p. 442 tableau achevé, setzt sich über die Verhältnisse hinweg, wie er auch sonst thut. Dass *εἰκὼν τελεία* ein lebensgrosses Bild bedeute, wie O. Jahn Polygnots Gem. in Delphi S. 63 ff. annimmt, bezweifle ich und ziehe vor Porträt in ganzer Figur, mit Böckh C. J. II p. 664, der sie nur meiner Ueberzeugung nach nicht mit Recht auch auf die Stelle des Pseudoplutarch von den Butaden anwendet.

ἐν τελείοις arbeiten von Polygnot gesagt worden, was auf häufiges Vorkommen der *πίνακες τέλειοι* in den Schriften über Malereien schliessen lässt [6]).

Eine ausgedehntere Composition ist uns nicht bekannt als die beiden Delphischen Gemälde Polygnots [7]) und an diesen die architektonische Gliederung glücklicherweise vollkommen erkennbar für uns. Wenn nun aber diese von Brunn als Hauptmerkmal um Wandmalerei von Tafelgemälden zu unterscheiden mit Recht nachgewiesen wird, so ist diese Unterscheidung nur in so fern begründet als wir die letzteren, wenn sie einen *πίναξ τέλειος* bilden oder auch nur einzeln in der Wand sitzen, unter der Wandmalerei mitbegriffen denken und von der Wandmalerei im engeren oder eigentlichen Sinn unterscheiden. Wand bleibt doch Wand sie möge nun mit Gyps überzogen oder ganz mit Holz verkleidet, und diese Verkleidung durch in den Stuck eingezogene Holztafeln möge vor dem Malen vorgenommen oder das vollständige Tafelwerk durch Zusammenfügung der schon gemalten Tafeln bewirkt worden seyn. Beiläufig zu bemerken, so möchte der Maler das Letztere vorgezogen und lieber nicht in machinis, sondern an der Staffelei (*ὀκρίβας, κιλλίβας*) gearbeitet haben. Brunn vergleicht sehr wohl die Gemälde der älteren Schule, zum Schmuck von Tempeln und Hallen, für die allein Polynot, so viel wir wissen, malte, diese grossen mythologischen und historischen Compositionen, mit dem Epos; Polygnot war ein

---

6) Ael. V. H 4, 3 *ὁ μὲν Πολύγνωτος ἔγραφε τὰ μεγάλα καὶ ἐν τοῖς τελείοις εἰργάζετο τὰ ἆθλα* (*ἆθλα* wie bei Philostratus Imag. 1, 30 *τὸ τοῦ ζωγράφου ἆθλον* oder Vit. Soph. 1, 16, 4 *ἀγών*, wie *ἀγωνίζειν* bei den Rhetoren).

7) Die Gemälde der Vase François, wenn auch nicht ohne poetische Einheit des Gedankens, stehn doch unter besondern Bedingungen, ebenso wie die unlängst bekannt gewordnen merkwürdigen Vasengemälde der ältesten Schule von Cäre, nicht zu reden von den späten Apulischen.

Ὅμηρος, während die κλέα ἀνδρῶν, umgekehrt wie in der Poesie, in der Malerei erst später Bedeutung erhielten, nachdem sie seit Apollodoros durch die Kunst des Pinsels und der Farbenbehandlung die grossen Momente der Heroen und Heroinen nach ihrer Individualität und der Situation, gleichsam in lyrischer Weise, einzeln zu höherer Befriedigung darzustellen befähigt war. Die einzelnen Gruppen waren aus einander gehalten und liessen daher auch sich einzeln wohl ausführen und dann zusammensetzen, leichter als Schlachten, selbst als solche der älteren Art, wie z. B. der Amazonen wie wir sie in Vasengemälden und Sculpturen sehen, wie viel mehr die historischen. Und doch war die Reiterschlacht des Agathokles, das berühmteste Gemälde in Syrakus, ein πίναξ τέλειος aus Holztafeln in der Wand zusammengesetzt, wogegen die Alexanderschlacht des Mosaiks zu Pompeji entweder von einem Wandgemälde copirt ist oder doch auf einer einzigen Tafel zuerst gemalt gewesen seyn muss, wie die berühmten Schlachtgemälde der Zeit Alexanders wohl überhaupt. Cicero sagt uns in der vierten Verrina (55, 122): pugna erat equestris Agathocli regis in tabulis picta praeclare: his autem tabulis interiores templi parietes vestiebantur. — iste — omnes eas tabulas abstulit: parietes, quorum ornatus tot secula manserat, tot bella effugerat, nudos ac deformatos reliquit (σανίδας ἀφείλετο). Höchst beachtenswerth ist der Kunstausdruck parietes vestire und das neben nudos gestellte deformatos dient zur Bestätigung; denn durch Herabnehmen aufgehängter Gemälde werden die Wände nicht so wie durch Herausbrechen, wobei Lücken bleiben, entstellt. Diess muss auch in Ambrakia, der Residenz des Pyrrhus, geschehen seyn, wo M. Fulvius Nobilior nach Livius parietes postesque nudatos zurückliess (38, 40), indem er aus allen Tempeln ihren Schmuck entführte (38, 9), die Statuen und Gemälde wie Polybius sagt (22, 13, 9), der zufällig γραφὰς setzt für πίνακας. Für

vestire parietes tabulis haben wir auch investire pictura bei Plinius, in den Digesten tabulas pictas pro tectorio includere.

Nach der Athenischen Pökile ist Holzmalerei zunächst an den Wänden der Delphischen Lesche mit Wahrscheinlichkeit vorauszusetzen. Und auch für diese haben wir ein ausdrückliches Zeugniss wenn ich mit Wieseler nicht falsch vermuthet habe dass in dem Helladios des Atheners Polemon unter dem *πινάκων θησαυρὸς* die Lesche zu verstehn sey[8]. Eine Pinakothek in Delphi ist nicht bekannt, die Polygnotischen Gemälde aber waren so hochberühmt dass sie für sich allein einen Schatz ausmachten und in Delphi gab es der Thesauren so viele worin einzelne Staaten ihre Weihgeschenke, meist aus edlen Metallen, zusammenzustellen pflegten, dass der dort geläufige Ausdruck nicht überraschen kann. Gemälde waren allerdings ein grosser Schatz, in abgeleiteter Bedeutung des Worts. Ueber Gemälde, namentlich der Polygnotischen Zeit, hat Polemon auch sonst geschrieben, *περὶ τῶν ἐν Προπυλαίοις πινάκων*, dann über die Gemälde in Sikyon und über die Halle Pökile in Sikyon. Den Namen Thesauros hat auch die Pinakothek der Propyläen zu Athen geführt, wo wir ebenfalls Gemälde von Polygnot kennen, wenn wir nemlich in der Nachricht eines Lykurgos bei Harpokration[9], Suidas

8) Wieseler Götting. Anzeigen 1841 S. 1844. Derselbe schreibt übrigens irrig in den Jahrb. f. Philol. 75, 671: „*πίναξ* wird bekanntlich auch von einem eingesetzten W a n d g e m ä l d e gebraucht". Dass in der Lesche auch zwei reizende marmorne Jünglinge standen, das Einzige was ausser den Gemälden angeführt wird (Athen. 13 p. 606 a), kommt nicht in Betracht. Meineke vermuthete für *πινάκων Σπινατῶν*, deren Thesauros in Delphi bei Strabon vorkommt (Gerhards Archäol. Zeit. 1857 S. 102), doch ohne einen Grund gegen *πινάκων θησαυρός*, wie zuweilen diesem trefflichen Kritiker auch ganz entbehrliche Conjecturen entschlüpfen.

9) Harpocratio v. *Λυκοῦργος ἐν τῷ περὶ τῆς ἱερείας περὶ Πολυγνώτου τοῦ ζωγράφου — τυχόντος δὲ τῆς Ἀθηναίων πολιτείας ἤτοι ἐπεὶ τὴν Ποικίλην στοὰν ἀνέγραψε προῖκα ἢ ὡς ἕτεροι τὰς ἐν τῷ Θησαυρῷ καὶ*

und Photius nicht, wie aus Unkenntniss dieser Bedeutung des Worts und demnach eines Thesauros in Athen geschehen ist, uns zu setzen erlauben *ἐν τῷ Θησείῳ* oder *Θησέως ἱερῷ* für *ἐν τῷ Θησαυρῷ*. Dass Pausanias, der doch auf Polygnot ein besonderes Augenmerk zu richten scheint, die Gemälde im Theseion allein dem Mikon zuschreibt, liess man sich bei dieser Conjectur nicht irr machen: die dadurch dass im Dioskurentempel Polygnot und Mikon zusammengemalt hatten mit veranlasst worden seyn mag, aber nicht gestützt wird.

Dieselbe Art von Gemälden Polygnots wie in den Hallen zu Athen und in Delphi dürfen wir auch an Tempelwänden voraussetzen, der Natur der Sache nach und weil keine Spur einer andern Art von Malerei des Thasiers sich findet. Dahin gehört also das Gemälde im Tempel der Dioskuren zu Athen neben einem des Mikon, das zu Platää im Pronaos des Tempels der Athene Areia, des Odysseus Vernichtung der Freier, neben der Niederlage der Argeier vor Theben von Onasias, die noch zu Plutarchs Zeiten frisch waren [10]), und in Thespiä, wo die Gemälde Polygnots zur Zeit des Pausias wiederhergestellt wurden, wie auch in der Pinakothek der Propyläen zur Zeit des Pausanias ein Theil der Gemälde nicht mehr recht kenntlich waren. Die Stelle des Plinius, durch den wir das von Thespiä erfahren, ist der Auslegung ausgesetzt die auch H. Brunn zu Gunsten der Wandmalerei macht (S. 26. 144), aber auch mit unsrer Ansicht verträglich. Plinius sagt von Pausias: pinxit et ipse penicillo parietes Thespiis cum reficerentur quondam a Polygnoto picti: multumque comparatione superatus existimabatur quoniam non suo genere certasset. Seine Gattung war die Enkaustik, die neben dem Pinsel das Glühstäbchen gebrauchte, und zwar in

---

τῷ Ἀνακείῳ γραφάς. Hesych. *θησαυρός· εἰς ἀγαλμάτων καὶ χρημάτων ἱερῶν ἀπόθεσιν οἶκος.*

10) Plut. Aristid. 20.

kleinen Bildern meistentheils, durchaus verschieden von der erhabenen Mythologie des Polygnot. Indem Pausias dessen Werke herstellte und ergänzte malte er allerdings Wände, aber holzgetäfelte.

Nicht so wie wir in Hallen und Tempeln die Polygnotischen Gemälde in die Wand eingezogen uns denken, sind sichtlich die in dem linken Flügelbau der Propyläen gewesen, welchen der obenerwähnte Lykurgos Thesauros, Pausanias οἴκημα nennt. Diese waren nemlich nicht in der Wand befestigt, sondern gleich denen der andern Maler verschiedener Zeiten oben darauf angebracht. Der gewöhnliche Name Pinakothek gilt hier im eigentlichen Sinn und ist dem andern Thesauros vorzuziehn weil dieser die Art der Befestigung der Gemälde unbestimmt lässt. Aus unverwüstlicher Erinnerung kann ich bestätigen was über die vier Marmorwände dieses Gebäudes R. Rochette in seiner jüngsten Auslassung darüber in Einverständniss mit zwei Französischen Zöglingen in Athen ausspricht [11]: 1) „die Oberfläche des Marmors ist vollkommen intact; 2) die Mauer ist nicht vorbereitet um den Stuck aufzunehmen, sondern fein bearbeitet (à la gradine), dergestalt dass keine Spur von Stuck da ist und dass eine solche Oberfläche nicht geschickt war ihn aufzunehmen (deren feine Bearbeitung übrigens ich nicht mitbezeugen will); 3) man sieht nirgends die Spur von metallnen Nägeln, was beweist dass niemals Gemälde an die Mauern durch Zapfen befestigt gewesen sind". Daraus schloss ich an Ort und Stelle,

11) Journ. des Savants 1850 p. 349. Hier sind auch über die noch ziemlich frischen Farbenverzierungen an den Kapitellen der Pilaster an den schmalen Fenstern neben dem Eingang und sonst an den Baugliedern unter der Decke in der älteren Art von Enkaustik auf Stein, wovon die bekannte Inschrift über Arbeiten am Erechtheum Zeugniss giebt und Proben in Menge in kleinen Fragmenten aus dem Schutt des älteren Parthenon ausgegraben werden und in Athen zu sehn sind, die genauesten Nachrichten gegeben p. 345.

wie ich aus meinem Tagebuch sehe [12]), dass die Tafeln durch Schnüre von oben aufgehängt worden seyen. Eben so haben die beiden jungen Französischen Architekten vermuthet und auch Rochette in den Lettres archéol. (p. 64), wo nur darin geirrt ist dass dasselbe Verfahren auch auf die Tempel ausgedehnt wird. Auch Rangabis giebt dieselbe Vorstellung zu erkennen indem er einen östlich von den Propyläen gefundenen Marmor bespricht, worin von einem Haken (*ὄνυξ*) die Rede ist [13]). Denkbar ist auch dass den Marmormauern Bretterwände vorgezogen und daran die Gemälde befestigt waren. So bekleidet man zu Paris im Industriepalast die Seitenwände der Galerieen mit Brettern um daran die Gemälde der akademischen Ausstellung zu befestigen, und gross genug und gewiss gut genug gearbeitet waren in Athen die Bretterwände welche die Skenographen bemalten. L. Ross aber muss für Letronnes Art zu behaupten und zu beweisen doch sehr eingenommen gewesen seyn als er nach dem Kunstblatt (1837 N. 54) in Athen selbst auch hier Wandmalerei sich vorstellen konnte. „Von den alten Wandgemälden, sagt er, ist nichts mehr zu sehen; nur sind die Marmorquadern hier nicht ganz glatt geschliffen, sondern haben — eine etwas rauhe Oberfläche, um den feinen Stuck auf welchen man die Gemälde auftrug, fester zu halten". In einem Zusatz hierzu in seinen archäologischen Aufsätzen wiederholt er (1, 119): „Die Fläche der Wände — ist gleichmässig eben,

12) März (9) 1843: „Nach Tisch bei Schaubert und dem jüngeren Hansen, wo das Gespräch über den Parthenon mir höchst lehrreich war und in Bezug auf die Malerei für die Tempel Schaubert meiner Meinung nachgab, insbesondre auch der Vermuthung, die mir hier erst beifiel, dass die Tafeln in den Propyläen durch Schnüre von oben über dem Gebälk her aufgehängt seyn konnten."

13) Antiqu. Hellén. n, 88 p. 87. Derselbe auch in der Revue archéol. 3, 242 s. über die Wände der Pinakothek gegen einen Französischen Pensionär 3, 242 s.

aber nicht geglättet, wie in andern Tempeln, sondern mit dem Zahnhammer leicht übergangen, damit Farbe oder eine leichte Grundirung besser daran haften konnte. Bei dem Anblick dieser Wände der sogenannten Pinakothek muss ich mich entschieden für Malereien unmittelbar auf den Stein erklären. Holztafeln sind hier wenigstens ganz unmöglich; denn an den in ihrer ganzen Höhe (bis zur Corniche) erhaltenen Innenwänden ist auch nicht Eine Fuge, nicht Ein Bohrloch zu entdecken, in welchem metallene Nägel oder Krampen angebracht seyn können, um die vorausgesetzten Holztafeln zu befestigen". Nur wenn wir von Gemälden in der Pinakothek nichts wüssten, sondern nur die Wände kennten, hätte Ross etwa behaupten dürfen, dass man Wandmalereien habe ausführen wollen: dass es aber nicht geschehen sey, würde er ohne gegen die Vertheidiger der Tafelmalerei etwas zu eifrig Parthei zu nehmen, ohne Zweifel auch selbst daraus geschlossen haben dass von Bewurf und Farbe nicht die leiseste Spur zu sehn ist, die doch nach aller Erfahrung ummöglich so gänzlich verschwunden seyn könnten wären sie jemals vorhanden gewesen. In diesem Sinn beurtheilt die Frage auch Beulé in seiner Schrift sur l'Acropole d'Athénes 1, 206 ff.

Was den Inhalt der Gallerie betrifft, so kommt es mir hier nur auf die sinnreiche Erklärung von Brunn an (S. 24 f. 239), welcher dem Polygnot sechs als paarweise nach einem künstlerischen Gesetz zusammengehörig mit ziemlicher Sicherheit zusprechen zu können glaubt, zusammengehörig in Hinsicht des Mythenkreises nach einem inneren Gedankenzusammenhang. Aber selbst angenommen diesen Zusammenhang, bei allem Widerspruch der in Bezug auf diesen Bericht des Pausanias nicht leicht ausgehn wird, so ist doch ein Unterschied hervorzuheben auch zwischen solchen paarweisen Gegenstücken, einem kyklischen Zusammenhang und einer einheitlichen Composition für welche der Kunstausdruck *πίναξ τέλειος* ist. Dieser erfoderte eine

vollständige Täfelung der Wand, die in der Pinakothek nicht statt gefunden haben kann, eine Täfelung, worin die einzelnen Tafeln so zusammengefügt und dem Ganzen einverleibt waren dass sie den Augen auch als eine Einheit erschienen, die Wand nicht weniger als eine mit Stuck überzogene und mit einer grossen historischen Composition geschmückte auch äusserlich nur als Wand erschien. Denn man wird Hellenischen Künstlern nicht zutrauen dass sie durch sichtbar gesondertes Einsetzen oder Ansetzen oder Aufhängen der Tafeln sich in Widerspruch mit der wohl durchdachten inneren Einheit und den manigfaltigen Symmetrieen und Bezügen der Figuren und Gruppen zu einander, die uns durch die Lesche zu Delphi anschaulicht wird, zu setzen sich hätten nachgeben oder überwinden können. In Hinsicht der grossen Composition an sich würde demnach Wand- oder Tafelmalerei durchaus keinen Unterschied machen. Von einem solchen *πίναξ τέλειος* sind die *πίνακες* des Polygnot in der Pinakothek zu unterscheiden und sie können in diese von anderswoher versetzt worden seyn auch nach seinem Tode, da die Sage dass Polygnot umsonst gemalt habe, zwischen drei Orten schwankt. Daher kann auch die Thatsache der Beendigung der Propyläen Ol. 87, 1 zu denen wonach die Zeit des Polygnot zu berechnen ist und die nur von Ol. 75 bis 80 deuten, nicht mit Sicherheit gezählt werden [14]. Kennen wir den Polygnot nur als Tafelmaler, sowohl in grossen mythologischen Compositionen als in kleineren Einzelbildern, so wird sich um so eher vermuthen lassen, dass die Malerei seiner Zeit durch die ihm nachgerühmte feinere Ausführung die Vorbereitung gewesen sey und einen Uebergang gemacht habe zu der gerade in der Ausführung, in der Farbenmischung begründeten neuen Epoche der Malerei. Wenigstens hat diese was die tabulas betrifft sich an Polygnot, nicht an Wand-

14) Vgl. Brunn S. 17.

malerei angeschlossen. Dass das glatte Holz eine feinere Ausführung zuliess als der Stuckbewurf, spricht selbst einer der Enthusiasten fur die Wandmalerei aus [15].

Eine eigenthümliche Schwierigkeit bietet das Theseion dar. Wir gehn davon aus, dass schon Mikon (indem wir dem Polygnot Antheil an den Gemälden dieses Tempels nicht zugestanden haben) auf Holz oder auf die Wand selbst gemalt haben könne, wie auch die Worte des Pausanias *τοῦ δὲ τρίτου τῶν τοίχων ἡ γραφὴ* (1, 17, 2) auf Eins wie auf das Andere sich beziehen lassen. Zeugenaussagen bis in das Kleinste, worin sie sich vielfach widersprechen, zu vergleichen ist hier wenn irgendwo nöthig. Chandler wollte Spuren christlicher Malerei gefunden haben, wenn nicht diese schwachen Spuren Reste des Pinsels von Mikon seyen". Spuren von Zeichnung giebt Niemand an. Nur Farbe kann auch Chandler gesehen haben und Farbenreste, an einer Stelle ungefähr gegenüber dem Auge des Beschauenden, nicht sehr auffallende Farbe auf sehr dünnem Bewurf, stehn für mich auch aus eigner Erinnerung fest, wiewohl ich damals versäumte mit Bezug auf die Streitfrage nach Spuren von Farbe und Bewurf auf den ganzen Wänden mit Hülfe des Glases zu suchen; von selbst fielen sie nicht auf und man besucht doch in Athen den kleinen Tempel häufig wegen der Marmorwerke die ihn jetzt anfüllen. Dodwell erkannte weissen Kalkanwurf als antik an und bemerkte keine Spuren von Farben oder Gemälden (I, 365.) So auch Leake, dessen Worte sind: „der Stuck worauf die drei Gemälde gemalt waren, ist sichtbar und zeigt dass jedes Gemälde die ganze Wand bedeckte von dem Dach bis unten neun Zoll von dem Fussboden [16]. Semper der, für farbige Ar-

15) Semper über vielfarbige Architektur und Sculptur 1834 S. 45.

16) Topogr. of Athens 2. ed. p. 512.

chitektur schwärmend, auch auf der äusseren Fläche des Tempels noch wohl erhaltene Spuren eines Anstriches überall, am meisten aber an der Südseite gesehen haben will, sagt: „im Inneren des Tempels aber ist derselbe vom höheren Sockel an bis auf die Höhe von sechs Steinschichten (11—15 Fuss) mit einem dickeren Stuck (dicker als der bloss vermeintliche äussere) bedeckt gewesen, wie dieses die darin befindliche Stuckmasse zu beweisen scheint" [17]. So schrieb auch Thiersch im December 1834 an Letronne, über dem Sockel sey „die Oberfläche (überall?) mit einem harten ziemlich guterhaltnen (?) Stuck bedeckt" [18]. Dagegen bringt R. Rochette nachträglich in der Vorrede der Peintures an was Klenze, damals in Athen, durch einen jungen Architekten habe ermitteln lassen, dass „nach einer mittelst Leitern und Lichtern mit der scrupulösesten Sorgfalt und so zu sagen wie mit der Loupe gemachten Untersuchungen auf keiner der Massen des Bewurfes, der aus christlichen Zeiten herzurühren scheine, die geringste Spur von Farben, der geringste Anschein von Umrisszügen bestehen (1836 p. XII.) L. Ross schreibt in seinen Archäol. Aufsätzen (1, 119), die inneren Wände seyen von dem glatten Sockel aufwärts beträchtlich rauh, um den Stuck, von dem man noch Reste sehe, besser zu halten. — (Nur „ein wenig rauh gelassen" ist der Ausdruck in dem von Ross, Schubert und Hansen herausgegebenen Tempel der Nike Apteros 1839 S. 11.) — An dieser rauhen Fläche haftete der dünne Stuck besser mit welchem man die Wände überzog und auf welchen dann gemalt wurde." Als die Christen aus dem Theseion eine Kirche machten, war ohne Zweifel die Entfernung der grossen heidnischen Gemälde

---

17) Bem. über bemalte Architektur 1834 S. 47. 49.

18) Bei Letronne Lettres p. 101. wo er auch mit dem Licht Linien ohne Farben, eingeritzt in die Oberfläche wie man an gemalten Vasen als Vorzeichnung sieht, bemerkt haben will, mit offenbarer Täuschung; ähnlich bei Rochette Peintures p. 148.

das Erste was sie vornahmen, indem sie entweder die Tafeln abrissen oder die Stuckbekleidung zerstörten. Der vorspringende Sockel (der dazu auch zu unbedeutend vorspringt) beweist nicht dass Tafeln in die daraus entstehende Vertiefung angesetzt gewesen, wie Rochette behauptet (Peint. p. 148), aber auch die noch sichtbaren Reste von Bewurf beweisen an sich nicht dass einst Mikon auf Stuck seine Bilder aufgetragen habe [19]. Wenn indessen L. Ross später (a. a. O.) erklärt, dieser Tempel sey nicht massgebend und entscheidend bei der Frage ob Holz- oder Wandbilder, so ist sein Grund, weil der Bewurf erst Werk der Christen bei der Einweihung der Kirche des h. Georg seyn könnte, nicht stichhaltig, und er fügt auch selbst hinzu: „wiewohl dieselben Christen im Opisthodomos des Parthenon ihre Heiligenbilder unmittelbar auf den alten geglätteten Mauerquadern abgesetzt haben". Warum auch sollten diese Heiligenbilder sich nicht eben so gut wie jene andern erhalten haben? Nein, die Wahrscheinlichkeit ist dafür dass sie nur die Mikonischen abgekratzt haben und dabei von dem Bewurf die Reste stehn geblieben sind, die wir noch sehen. Antik sehen diese auch aus und die Christen hatten, nachdem die heidnischen Gemälde entfernt waren, keinen Grund den weissen Marmorwänden einen Gypsbewurf zu geben; hätten sie es gethan, so würde er vollständig erhalten seyn: denn ihn wieder bis auf die jetzt sichtbaren feinen Reste zu zerstören, wer hätte das Mittelalter hindurch sich veranlasst sehn können und wodurch? Diese Ansicht wird mir im Wesentlichen bestätigt durch den äusserst genauen Bericht welchen Rangabis über Theseion und Pinakothek giebt in der Revue

19) Einen argen Fehlschluss macht Rochette p. 147 von den wohl erhaltnen Farben der Aussenseite auf das Innere, wo sie geschützt waren und also nicht gewesen seyn könnten, da man doch keine Spur davon sehe (was auch irrig ist) indem die aussen noch sichtbaren Farben der Ornamente von enkaustischer Steinmalerei herrühren.

archéol. 1846 (3, 237 245), besonders durch diese Bemerkung über die Wände des Theseion: La face entière du socle est lisse — la partie supérieure de la muraille est au contraire piquée au ciseau avec une industrie et une application merveilleuse; les piqûres en sont si fines, si pressées et je dirais presque regulières qu'il est impossible d'y méconnaitre une intention de l'architecte et de les prendre simplement pour les asperités des pierres laissées brutes; à leur aspect on reste au contraire convaincu qu'elles n'ont pu être faites qu'à l'époque de la construction primitive de l'édifice. Nur der schwankenden Schlussbemerkung kann ich nicht beipflichten, dass „der alte Stuck, worauf Mikon gemalt hatte, bei der Einrichtung zur Kirche entweder beibehalten und wieder bemalt oder vielmehr vernichtet und durch einen neuen Bewurf ersetzt wurde".

Wie wir denn nach aller Wahrscheinlichkeit Wandgemälde vom Mikon im Theseion annehmen müssen, so finden wir auch den Panänos, Vetter des Phidias, als Wandmaler im Tempel der Athene zu Elis, worin er tectorium induxit lacte et croco subactum, ut ferunt, gewiss doch nur um auf den mit grösster Sorgfalt verfeinerten Putz die Gemälde vollkommner ausführen zu können. In der Pökile dagegen, wo er mit Polygnot und Mikon malte, waren σανίδες, auf Holz auch malte er an den Schranken des Throns zu Olympia[20]) und Tafeln sind auch in dem Wettstreit des Panänos und Timagoras in Olympia vorauszusetzen. Nach der Wandmalerei von Mikon im Theseion zu Athen und von Panänos in dem Tempel der Athene zu Elis ist zu vermuthen, wenn wir auch keine von Polygnot kennen, dass sie zur Zeit dieser Maler auch anderwärts öfter vorgekommen seyn mag. Aus Solons Verbot die Gräber nicht mit

20) Röser in Kuglers Berliner Museum 1837 S. 243, wo Völkel u. A. bei Letronne Lettres p. 56 Stuckbekleidung voraussetzten.

Stuckbekleidung zu schmücken[21]), was doch wohl auf Malerei deutet, ist zu schliessen dass schon damals dieselbe Art der Verzierung auch in Tempeln üblich war, und dass Agatharchos um Ol. 80 auch in die Zimmer die Malerei übertrug, zeigt dass sie in Tempeln und öffentlichen Gebäuden nicht selten gewesen seyn mag. Der bekannte Platonische Ausspruch dass Gegnerschaften und Kämpfe unter den Göttern in den Tempeln gemalt seyen, lässt sich auf übertünchte Flächen so gut wie auf Tafeln, am besten auf Beides beziehen[22]). Aus dem Umstande dass in Lakedämon ein Gemälde aus der Wand ausgeschnitten und in Rahmen gefasst nach Rom gebracht wurde, wo man nach Plinius das Werk selbst und noch mehr diese Versetzung bewunderte, ist auf die Schönheit vieler Wandmalereien zu schliessen, aber nicht auf eine Gewohnheit, nicht darauf dass die entführten Gemälde gewöhnlich oder häufig der Wandmalerei angehört hätten, wie R. Rochette hinlänglich gezeigt hat (p. 75—85). Vitruv drückt sich bei Erwähnung des schönen Lakedämonischen Mauergemäldes aus: e quibusdam parietibus etiam picturae excisae. Wer aber der die besten Wandgemälde aus Pompeji und den Nachbarstädten gesehn hat, könnte zweifeln dass in Griechenland, wo alle Arten der Kunst mit so viel Talent und so grosser Liebe ausgeübt wurden und wo die Kunst im Allgemeinen an so vielen Orten in hoher Blüthe stand so lange die politischen Zustände es zuliessen, auch in Wandmalerei überschwenglich viel Vortreffliches geleistet worden sey und dass auch auf die Wandmalerei die Erfindungen und die Meisterschaft der

---

21) opere tectorio exornari Cic. Legg. 2, 26. So war von Nikias an einem Grabmal ein berühmtes Gemälde von Mann und Frau nach Paus. 4, 22, 4, der auch 25, 7, 4 ein andres, halb erloschnes *ἐπὶ τῷ μνήματι* erwähnt.

22) Euthyphr. p. 6 b *οἷα λέγεταί τε ὑπὸ τῶν ποιητῶν καὶ ὑπὸ τῶν ἀγαθῶν γραφέων τά τε ἄλλα ἱερὰ* (*ἄλλα* ist das pleonastische) *ἡμῖν καταπεποίκιλται.*

andern von Plinius allein verherrlichten Art grossen Einfluss geübt haben möge? Hier ist eine der grossen Lücken in der Kunstgeschichte, wie deren so grosse auch in unseren Vorstellungen von dem Umfang und Inhalt der alten Litteratur sind. Es muss nur den Begriff von dem Glanz und dem Reichthum der Tafelmalerei in der ihr mit Leidenschaft anhängenden Periode beträchtlich erweitern, dass ihr als der herrschenden gegenüber die Wandmalereien von den Bücherschreibern so sehr haben untergeordnet werden können dass uns nicht einmal Fragmente bezeugen wie bedeutend und umfänglich vermuthlich auch ihre Leistungen gewesen sind.

Von dem alten Tempelgebrauch der Täfelung der Wände her ist es, wie es scheint, gewöhnlich geblieben auch Gemälde der nachpolygnotischen Art, statt sie aufzuhängen, in die Wand selbst hineinzupassen. Ein Beispiel bietet dar was noch von Augustus Plinius erzählt, der in seinem Forum und im Tempel des Cäsar Gemälde aufstellte (posuit)[23]) und dagegen in der im Comitium geweiheten Curia duas tabulas impressit parieti, ein enkaustisches Gemälde von Nikias und eines von Philochares. Statt eindrücken sagt Babrios einsetzen in die Wand: *ἐνέθηκε τοίχοις ποικίλας γράφας ζώων*[24]). Philostratus sagt im Proömion der Gemälde von seiner Stoa, sie sey geschmückt *γραφαῖς, ἐνηρμοσμένων αὐτῇ πινάκων,* die Einer mit Liebhaberei als Werke mehrerer Maler zusammen gebracht habe[25]). So werden auch die *ἐντοίχιοι* (nicht *ἐπιτοίχιοι*)

23) Propert. 2, 6, 27 tabellas — posuit.

24) Auch an dieser einfachen Stelle zeigt Letronne Appendice p. 64. 106 seine Kunst Griechische Wörter umständlich zu misdeuten um sie dem Zusammenhang mit falschen Vorstellungen anzupassen.

25) Derselbe Vit. Apollon. 2, 20 *χαλκοῖ πίνακες ἐγκεκρότηνται τοίχῳ ἑκάστῳ γεγραμμένοι.* Hinsichtlich der ersten Stelle vertheidigt Letronne seine Erklärung Lettres p. 458, dass nur l'arrangement, l'ajustement symmétrique des tableaux dans le portique zu verstehn sey, in

in der von A. Mai entdeckten Epitome der Römischen Archäologie 16, 6 zu verstehen seyn, da liebliche Farbenmischung und das Blühende neben der sorgfältigen Zeichnung, also Kunst des Pinsels, Feinmalerei von ihnen gerühmt wird [26]), die letztere aber nach der früher bekannten Stelle der Archäologie nur der neueren Schule zukommt [27]).

Da wir denn dreierlei unterscheiden, Gemälde auf die Wand, auf die getäfelte Wand der Tempel und Hallen, und bewegliche, die man aber, statt sie aufzuhängen, oft auch in die Wand einsetzte, so entsteht hinsichtlich dieser Aeusserlichkeit für uns bei den von den Schriftstellern angeführten, meist nur sehr kurz berührten Gemälden Ungewissheit: denn nur selten ist ein bezeichnendes Wort beigefügt, indem man nur auf die Kunst selbst und den Gegenstand sah. Aeusserliche Aufstellung scheint *ἀνακεῖσθαι* zu beweisen, wie bei Aristides die *γραφαὶ τέχνης πάσης ἄλλαι ἀλλαχοῦ τῆς πόλεως ἀνακείμενα,* zu Rhodos, die *πίνακες ἡμιρραγεῖς* weiter unten (1, 540. 547 Jebb.), bei Athenäus *γραφὴ ἀνακειμένη* (8 p. 346 c), oder bei Pausanias *ἀνακεῖνται δὲ καὶ εἰκόνες ἑκατέρωθεν πρὸς τῷ τοίχῳ* (6, 24, 4), was auch unter *πρὸς τῷ τοίχῳ* allein zu verstehen ist, wie von den Chariten des Pythagoras (9, 35, 2.) So möchte auch *ἀνακεῖται* das von dem oben erwähnten *πίναξ τέλειος* des Butadengeschlechts gesagt wird (*ἐπὶ τῶν τοίχων* bei Pausanias) beweisen, dass

seiner Art Append. p. 117 — 120 Schade dass um über einen Gegner in der Akademie augenblicklich zu triumphiren, ein solcher Mann sich Sophistereien dieses Schlags erlauben mochte.

26) *αἱ ἐντοίχιοι γραφαὶ ταῖς τε γραμμαῖς πάνυ ἀκριβεῖς ἦσαν καὶ τοῖς μίγμασιν ἡδεῖαι, παντὸς ἀπηλλαγμένον ἔχουσαι τοῦ καλουμένου ῥωποῦ τὸ ἀνθηρόν.*

27) Jud. de Isaeo 4. *εἰσὶ δή τινες ἀρχαῖαι γραφαὶ χρώμασι μὲν εἰργασμέναι ἁπλῶς, καὶ οὐδεμίαν ἐν τοῖς μίγμασιν ἔχουσαι ποικιλίαν, ἀκριβεῖς δὲ ταῖς γραμμαῖς καὶ πολὺ τὸ χάριεν ἐν ταύταις ἔχουσαι· αἱ δὲ μετ' ἐκείνας εὔγραμμοι μὲν ἧττον, ἐξειργασμέναι δὲ μᾶλλον σκιᾷ τε καὶ φωτὶ ποικιλλόμεναι καὶ ἐν τῷ πλήθει τῶν μιγμάτων τὴν ἰσχὺν ἔχουσαι.*

das grosse zusammengefügte Bild aufgehängt war[28]). Aufgehängt, *κρεμαμένη*, wird ein Gemälde genannt von dem Komiker Anaxandridas; ein Wandgemälde bezeichnet eine Delische Inschrift[29]). Unter den in Hinsicht des Grundes der Gemälde zweideutigen Ausdrücken stehen oben an *στοὰ γραφὰς ἔχουσα, ἐπὶ τῷ τοίχῳ, ἐπὶ τῶν τοίχων,* aedem, porticum, parietes pingere. Dass die Gemälde der Pökile zu Athen auf Tafeln waren, wissen wir von Synesius; neun andere Autoren die ihrer Erwähnung thun[30]), lassen uns diess nicht erkennen. Auch der Unterschied vollständiger Holzbekleidung und stellenweise in die Stuckbekleidung aufgenommener Tafeln, was das Gewöhnliche gewesen seyn möchte, ist so gross dass man nicht das aedem pingere auf diese Art des Schmucks der Wände des Tempels durch einen dafür berufenen Maler hätte übertragen dürfen. Dass nun die grossen Maler der nachapollodorischen Periode qui tabulas pinxerunt, die Tafeln aufgegeben und anders als etwa ausnahmsweise auf den Bewurf gemalt haben sollten, statt ihre auf der Staffelei mit unläugbarem Vortheil der malerischen Ausführung vollendeten Bilder in diesen nach dem alten Brauch einzufügen, wird kein Unbefangener natürlich und wahrscheinlich finden. Wenn ich darin nicht irre, so fällt die Behauptung Letronnes zu Boden, welche einem Protogenes, Zeuxis, Euphranor, Nikias, Apelles Wandmalerei in Tempeln allein auf Grund eines von Tafeln nicht weniger als von ihr üblichen Ausdrucks beimisst. Von Protogenes zählt er dahin zwei Gemälde nach den Worten des Plinius: cum Athenis celeberrimo loco

28) Noch in den Digesten tabulae pro tectorio includuntur und tabulae religatae catenis aud erga parietem adfixae.

29) *τὴν κονίασιν τοῦ Πασιοφορίου καὶ τὴν γραφὴν τῶν τε τοίχων καὶ τῆς ὀροφῆς.* So *κονιάματα καὶ γραφαὶ καὶ πινάκια* bei Philo de Cherubim, 1, 157 Mang.

30) S. meine Recension S. 182 Not. * *), im allgemeinen S. 173. 190. Letronne Lettres p. 432 f.

Minervae delubri propylaeon pingeret, ubi fecit nobilem Paralum et Hemionida, quam quidam Nausicaam vocant, wobei er sich ein zu Pausanias Zeit verschwundnes Propyläum in dem Hieron der Minerva denkt, da doch Plinius offenbar nur die bekannten Propyläen oder eigentlich den zur Pinakothek bestimmten Theil derselben meint. Der Ausdruck des Plinius cum propylaeon pingeret ist in so fern noch weit ungeschickter als diese zwei Bilder neben mehreren andern, welche Pausanias nennt, aufgehängt waren, wie wir gesehen haben, und ob nur eines von den Bildern der Pinakothek ausser etwa denen des Polygnot, wenn er für sie und nicht für einen zweiten oder dritten Ort umsonst gemalt hat, ursprünglich für sie bestimmt gewesen sey, ist ungewiss. So hatte man auch in den Hallen die einen freien Raum bei dem Tempel des Zeus Soter im Piräeus umschlossen „wundervolle Gemälde der berühmtesten Künstler" zusammen gebracht nach Strabon (9 p. 396). In Rhodos hatte Protogenes das Dionysion verherrlicht ζωγραφικοῖς πίναξι [31]) und im Buleuterion zu Athen die Thesmotheten gemalt [32]). Dass von Euphranor in der Halle zu Athen, die von ihm die zwölf Götter und „auf der Wand" gegenüber Theseus und andre Figuren nach Plinius und Pausanias enthielt, Tafelgemälde waren, ist da er ein Enkauste war, nicht zu bezweifeln: und der Uebergang bei Plinius: nobiles ejus tabulae Ephesi bestätigt es noch insbesondre, wenn man nicht aus diesem tabulae mit Letronne folgern will, dass die vorhergenden Bilder keine tabulae seyen, was zu den Zeichen seiner eigensinnig sophistischen Behandlung der Zeugnisse gehört. Dem Apelles sogar schreibt derselbe Wandgemälde zu bloss wegen der Worte des Solinus: aedem Apellis manu insignem, und dem Zeuxis, der in Kroton für den Tempel der Juno Lavinia

31) Constant. Porphyrogen. de Themat. p. 26.
32) Paus. 1, 3. 4.

complures tabulas pinxit, von denen Augustus Helena, das berühmteste, nach Rom versetzte, in Mauerausschnitt, wie sich bei Letronne von selbst versteht.

Ueberdenkt man die ungeheure Menge der seit der Eroberung von Syrakus durch Marcellus, 212 vor unserer Zeitrechnung, nach dem Beispiel der Karthager in Agrigent, aus den Griechischen Tempeln vieler Städte nach Rom, um Triumphzüge zu schmücken, geraubten, der von Verres aus Kleinasien und Griechischen Inseln und besonders aus Sicilien entführten und der noch unter den Kaisern weggeschleppten Gemälde[33]), so wird man es leicht verschmerzen dass wir nicht wissen können ob die Mehrzahl überall in der Wand selbst gesessen oder daran gehängt hat, ausgebrochen oder abgenommen worden ist. Dass sehr viele darunter noch der älteren Periode angehört haben die mit Polygnot abschliesst, ist zu bezweifeln, obwohl es in Rom doch auch Liebhaber der Malerei dieser älteren Art gab. Stuckmalerei ist wohl eben so früh zu denken als ein verfeinerter Stucküberzug und Farbenanstrich. Einen höheren Grad der Ausbildung in der Zeichnung hat die Kunst durch die Malerei auf Tafeln gewonnen und diesen hatte sie wohl schon erreicht als die Phokäer in der 54. Olympiade die Gemälde in ihren Tempeln zurückliessen, geraume Zeit vor Polygnot dem Thasier. Dass die Jonier auch in dieser Kunst vorangegangen sind, ist nach allgemeinen Verhältnissen anzunehmen[34]) und dass sie von den, Lydiern gelernt haben, wohl zu glauben. Der Tafelmaler Bularchos zur Zeit des Kandaules Ol. 16 ist nicht zu übersehen trotz aller Erdichtung der Sage, die sich ihm bis zur Zeit des interpolirten Xanthos angehängt haben möge.

33) Zuletzt zusammengestellt von R. Rochette Peintures p. 46—86.

34) Nicht zu übersehn ist in dieser Hinsicht dass der Samier Saurias dem Korinther und Sikyonier voransteht bei Athenagoras de legat. 24, wie es mit dessen Bericht über die Kunstanfänge auch sonst bestellt seyn möge.

Dass die Wandmalerei nach Mikon und Panänos noch grosse Fortschritte gemacht und Ausserordentliches geleistet habe, können wir nicht bezweifeln, sowohl nach der ausserordentlichen Geschicklichkeit welche die Griechen in allen Zweigen der Kunst auszeichnet, als nach der Bewunderung die wir einzelnen Gemälden noch in Pompeji und den Nachbarstädten und in Rom zollen. Doch können wir auch nicht die Thatsache übersehen dass Plinius so grosse Reihen von Tafelmalern, dann von enkaustischen Tafelmalern aufführt, noch eine Reihe der minderberühmten in beiden Gattungen hinzufügt und nicht einen einzigen Wandmaler rühmt.

Mit welcher Hartnäckigkeit Letronne an seinem System im Streit festhält, sieht man wenn man betrachtet was er noch 1846 dem oben erwähnten Bericht über die Athenische Pinakothek entgegenstellt (p. 243 s.) Um sich aber zu erklären wie ein Gelehrter von so viel Verstand und Schärfe des Urtheils als andere Letronnische Untersuchungen beweisen, einer solchen préoccupation systématique und confiance irréflechie verfallen und diese den Gegnern Schuld geben konnte, muss man auf die Hauptmissverständnisse sehen, auf die so viele andre sich stützen oder als Fehlschlüsse und falsche Auslegungen gefolgt sind. Dahin gehört nächst dem kritischen Irrthum das Zeugniss des Synesius und alles was damit zusammenhängt von sich zu weisen, der grammatische hinsichtlich der Bedeutung der Worte πίναξ und tabula, welche mit gänzlichem Aufgeben des Begriffs Tafel die Bedeutung Gemälde überhaupt, also auch Wandgemälde, angenommen haben sollen [35]). Hätte doch der berühmte Akademiker anstatt den zu seinem Zweck ausgeklügelten Satz voranzustellen, dass die Grammatik nicht zur Basis der Erörterung dienen und man nicht auf Etymologie

35) Lettres p. 78—93. Append. p. 68. Rochette Peint. p. 14—45. 184. Lettres p. 98—128. 165. Meine Rec. S. 170. 175 f. 189 f.

und Wortcomposition halten müsse, den er nachher wo ihm diess passt, umkehrt (p. 127), in Fichtes Reden an die Deutsche Nation die schönen Bemerkungen über die Vorzüge ursprünglicher Stammessprachen gelesen; er hätte dann sicher nicht gewähnt dass *πίναξ* und tabula nach tableau beurtheilt werden können. Diess hat nur die zweite Bedeutung von tabula aufgenommen, die erste und eigentliche aber niemals gehabt, so wenig als unser Deutsches Tabelle, Verzeichniss. Ein Beiwort zu *πίναξ* wie *γραφικός*, *γραφόμενος*, *γεγραμμένος*, *ζωγραφικός*, *ποικίλος*, wie picta zu tabula, tabella, findet sich wo die Deutlichkeit es erforderte, und wird in den meisten Fällen ausgelassen wo es durch den Zusammenhang ersetzt wird, eben so wenn *πίναξ* die Bedeutung eines Verzeichnisses annimmt, von Gesetzen, Büchern, ähnlich *σανίς*, tabella auch von Urkunden. Aber in keiner Stelle ist *πίναξ* oder tabula nachweislich Wandgemälde[36]). Die Griechische Sprache hatte für Gemälde *γραφή*, die Römische pictura und daher hatten sie nicht das Bedürfniss den Wortsinn von *πίναξ*, tabula zu unterdrücken und sie auch für Wand gelten zu lassen. Auch der Italiener vergass schwerlich in quadro den Wortsinn so sehr dass er immer nur Gemälde überhaupt, nicht ein eingerahmtes Gemälde hörte indem die rund gefassten quadri Ausnahme sind die nicht berücksichtigt wird. Aus-

---

36) Umgekehrt hat Plautus in den Menächmen I, 2, 34. sich erlaubt tabula picta für pictura zu setzen: dic mihi, nunquam tu vidisti tabulam pictam in pariete Ubi cet. wo tabula, wenn man die wegen des gemeinen Gebrauchs von tabula picta durch Nachlässigkeit in die Bedeutung des abstracten Begriffs übergegangene Bedeutung pressen wollte, mit pariete in Widerspruch stehn würde, man müsste denn der in die Wand eingesetzten Tafelgemälde sich erinnern. Ein Gemälde, tabula, gemalt auf der Wand, wie Letronne will (p. 82), passt nicht für Plautus. Auch bemalte Wandausschnitte, aus Griechenland gekommen, sind nicht *πίνακες*, tabulae (p. 79), die nach Letronne auch in den Schriften *περὶ πινάκων* wenigstens mit verstanden werden sollen.

serdem ist durch die Leidenschaft für die Mauermalerei Letronne verleitet worden alle Unterscheidung auszuschliessen und aus der einzelnen Erscheinung allgemeine Schlüsse zu ziehen. So soll die Thatsache allein dass Panänos in Elis auf Gypsbekleidung malte, die Frage ob Wand- ob Tafelgemälde entscheiden (Lettres p. 55) und dann wieder das Theseion die „ganze Frage beherrschen und diess einzige Beispiel uns zeigen, von welcher Natur im Allgemeinen die Gemälde waren, womit die grossen Künstler der schönen Epoche die Tempel und andre öffentliche Gebäude geschmückt hatten" (Append. p. 135), wogegen ich schon in einem 1837 an den Verfasser gerichteten Schreiben bemerkte, der Stuck im Theseion könne höchstens beweisen, dass Polygnot (den ich jetzt aus dem Theseion verwiesen habe) und Mikon „auch auf die Mauer malten, da Eins das Andre nicht ausschliesst"[37]). Ebenso ist es ein Fehlschluss, weil die Gemälde des Damophilos und Gorgasos, um die Zeit Polygnots, im Tempel der Ceres in Rom, auf der Wand waren und in Italien die Kunst aus Griechenland stammt, darum sey die Frage auch in Bezug auf Griechenland entschieden (Lettres p. 44). Bei jenen beiden Künstlern kommt noch hinzu dass sie Plasten und daher den Thon mit Farben zu schmücken gewohnt waren, und ausserdem ist zu bedenken dass die Bekleidung der Wände mit Holz eine eigne Technik erfoderte die nicht überall vorauszusetzen ist. Noch mehr wird jeder Unbefangne staunen über den Missbrauch einiger weit auseinander liegender Beispiele von Ausschnitten aus der Kalkwand, wie der eines besonders schönen Gemäldes in Sparta, das sechzig Jahre vor Christus nach Rom entführt wurde, und einiger in Pompeji gefundenen, wenn daraus gefolgert wird dass die Gemälde (γραφαί), welche die Phokäer bei ihrer Auswanderung nebst den Weihgeschenken von Marmor und Erz in den Tempeln zurücklie-

37) Kl. Schr. 3, 444.

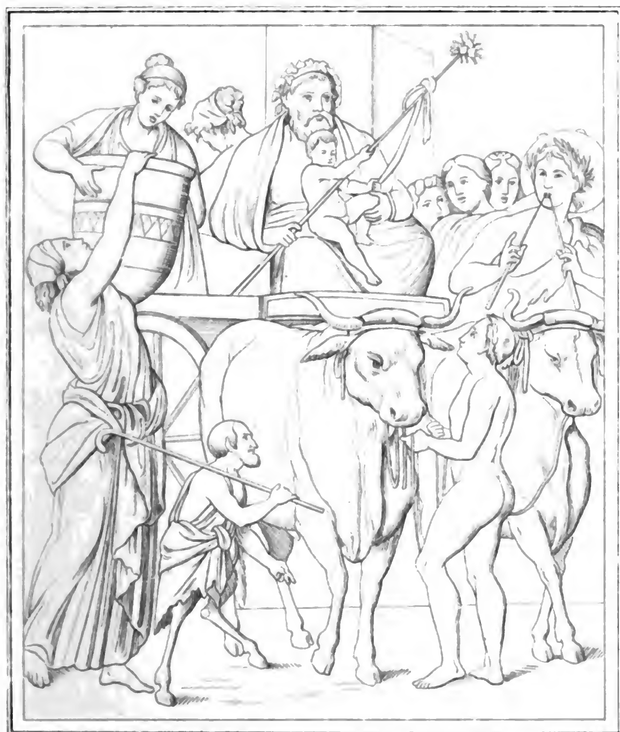
ssen[38]), nicht auf Holz und eben so leicht wie Marmor und Erz fortzuschleppen gewesen und nur des Gewichts oder der Grösse wegen zurückgelassen worden seyen, sondern weil sie aus der Wand hätten ausgeschnitten und eingerahmt werden müssen. Weiter reicht dann die Vermuthung dass die Gemälde welche aus dem Heräon in Samos eine Pinakothek machten, zum Theil aus den stückweise eingerahmten Wänden der verfallenen Tempel bestanden haben. Auch die zwei Gemälde des Nikias, die Augustus in der Curie des Comitium parieti impressit, waren diesem Kritiker zufolge aus einer andern Wand ausgeschnitten; nicht sicher ist es ihm dass das nach Rom gebrachte Bild von Polygnot auf Holz gewesen (p. 49), selbst die tabulae pictae pro tectorio inclusae in den Digesten sind ihm nicht eigentliche tabulae, sondern bemaltes tectorium pro tectorio eingesetzt (p. 431. So beschaffen sind die „positiven Thatsachen und die wahrscheinlichen Inductionen die uns zeigen wie allgemein in der Römischen Epoche die Versetzung und Wegführung der Mauergemälde war die in den alten Gebäuden sich befanden“ (p. 91) — warum nicht der meisten von allen seit dem zweiten Punischen Krieg nach Rom entführten? Gleich vorn herein ist ja der Leser gut vorbereitet durch die Behauptung: „einige der Tempel die nicht umgestürzt worden sind, bewahren noch die Spuren von Farben die sie ehmals bedeckten, aber von den Gemälden selbst sind so schwache Anzeichen dass sie sich nur der aufmerksamsten Beobachtung offenbaren“ — was freilich auch eine blosse Einbildung ist, veranlasst ganz allein durch das Theseion, das keine Spur von Gemälden offenbart.

38) Herod. 1, 164.

P. 64, Not. 4 l. 79 f. 67.

Göttingen,
Druck der Dieterichschen Universitäts - Buchdruckerei.
(W. Fr. Kaestner.)

Taf. I.



G. F. Neyse del. et sculp. 1861

Taf. II.



G. F. Neise del. u. sculp. 1861.

Alte Denkmäler

erklärt von

F. G. Welcker.

Fünfter Theil.

Statuen, Basreliefe und Vasengemälde.

Mit 25 lith. Tafeln.

Göttingen,
Verlag der Dieterichschen Buchhandlung.
1864.

Um den Ankauf der Theile I—IV zu erleichtern, ermässige[n]
den Preis dafür auf 6 Thlr.

Alte Denkmäler

erklärt von

F. G. Welcker.

Fünfter Theil.

Statuen, Basreliefe und Vasengemälde.

Göttingen,
Verlag der Dieterichschen Buchhandlung.
1864.

Statuen, Basreliefe

und

Vasengemälde

erklärt von

F. G. Welcker.

Göttingen,
Verlag der Dieterichschen Buchhandlung.
1864.

1866, Sept. 24.

Prinsbury Fund.

Vorrede.

Die diesen letzten Band füllenden Bemerkungen über alte Denkmäler waren schon vor mehreren Jahren druckfertig zusammengelegt, um etwa nach meinem Tode herausgegeben zu werden. Als davon mein vieljähriger Freund Otto Jahn zufällig Kenntniss erhielt, erbot er sich sogleich diesen Nachtrag lieber jetzt gleich selbst herauszugeben, was ich meinerseits eben so leicht und schnell zugestand, da ich nach so vielfachen früheren Zeichen und Beweisen seiner Gesinnungen gegen mich nicht zweifeln konnte, dass er den so rasch gefassten Entschluss nicht bereuen werde, obgleich er einen nicht geringen Aufwand von Zeit und Mühe nach sich ziehen musste. Denn indem er die Aufsicht über den Druck statt meiner übernahm, hat er die letzte Correctur selbst besorgt, ein Register angefertigt und auch mit seinem mir ebenfalls schon seit Jahren befreundeten Neffen, Prof. Michaelis in Greifswald, auf die von mir beigelegten in Format und Art sehr ungleichen Abbildungen die auf den Tafeln schicklich und sparsam untergebracht werden sollten, alle Sorgfalt verwendet. Die Hauptsorge für das Lithographische hat durch seine Vermittlung Prof. Conze zu Halle, damals noch in Göttingen, mit freundlichster Bereitwilligkeit übernommen. Dass ich meine Dankbarkeit gegen diese Männer nach dem Opfer an Zeit bemesse, das sie bei eigener grosser und eifriger amtlichen und litterärischen Thätigkeit, die bei dem Lehrer der beiden anderen eine so sehr in die Augen fallende ist, aus Freundschaft gegen mich bringen wollten, könnte nur von denen, welche mich nicht kennen, bezweifelt werden.

Dem glücklichen Zufall dass uns durch die Gräber eine so grosse Menge von Vasen, die Frucht mancher Jahrhunderte erhalten worden ist, verdanken wir es grossentheils dass wir mit den unzähligen in der Litteratur erhaltenen unvergleichlich durchgebildeten Mythen eine Menge der ebenfalls in ihrer Art gründlich gefassten bildlichen Darstellungen in Parallele setzen können. Diese Erscheinung ist so ausserordentlich und einzig, dass dadurch Kunstfreunde von tieferem ästhetischen und kunsthistorischen Sinn nothwendig immer von neuem auf diese Kunstgattung werden zurückgezogen werden, wenn auch das Studium dieser Ver-

gleichung zeitweise durch die eine oder die andre ausschliessliche Vorliebe, es sey für die neuere oder die neueste, die Italienisch-Spanische oder die den leidenschaftlich heimathlich Gesinnten bestechende vaterländische, oder die orientalische oder aller Welt Kunst oder auch durch enge und einseitige Theorie unterbrochen oder in gänzlicher Verkennung herabgesetzt werden sollte. Rafael und Michel-Angelo verehrten die alte Kunst, Berni nur die Natur, wie er sie verstand.

Eine grössere Bereicherung wird der schwer übersehbare Vorrath der Vasen nie wieder erfahren, als durch die Nachgrabungen des Prinzen von Canino in Vulci und durch die sich anschliessenden einiger Römischer Grundbesitzer in jener Gegend, und es war für das Studium der Vasen ein wahres Glück, dass Prof. Gerhard von der durch Lucian Bonaparte zusammengebrachten Masse von Gefässen an Ort und Stelle, ehe sie zerstreut wurden, mit dem rühmlichsten Eifer ein nach allen Seiten hin prüfendes Verzeichniss entworfen hat. Dieser Rapporto Volcente erschien bekanntlich im dritten Bande der Annali di corrispondenza archeologica im Jahre 1831 und gelangte bogenweise zu mir, der Cholera wegen stark durchstochen. Den bedeutendsten Inhalt desselben zu ermessen und die Wichtigkeit der neuen Erscheinung für die Kunstgeschichte und nicht für diese allein auch in Deutschland sofort geltend zu machen, wurde die Anzeige davon im Rhein. Museum geschrieben 1832, 1, 301—345. Geebnetere Bahnen in diesem weiten Gefilde verdanken wir O. Jahn's vortrefflicher Einleitung zu der Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München, 1854, nachdem nun so viele Sammlungen angekauft und verzeichnet, kleinere in Kupferwerken herausgegeben und unzählige Vasen einzeln in alle Welt sich zerstreut und zum Theil Erklärer gefunden hatten. Unter denen, welche Nekropolen aufzufinden bemüht waren, übertraf keiner den Toskaner François, dessen Namen auch die im Museum zu Florenz aufgestellte, durch Grösse, Alter und Fülle der wohl auf einander berechneten Gemälde so sehr hervorstechende Vase trägt. Durch das Glück seiner Nachgrabungen in Cäre ist nachdem keiner mehr belohnt worden, als der nicht bloss durch die ungeheure Ausdehnung seiner vielen Kunstsammlungen allgemein bekannt gewordene Römer Campana.

Bonn, 29. April 1864. F. G. Welcker.

Inhalt.

Statuen.

Die Hestia Giustiniani (1855) 3
Hestia und zwei Nebenfiguren von Skopas (1856. 1860) . . 7
Kleines Standbild der Pallas (1852) Taf. I. 17
Aphrodite zu Salamis in Cypern, genannt Parakyptusa, Prospiciens, auch die Mitleidige (1857) 24
Bacchus mit der Stierhaut (1857) Taf. II. 36
Aristophanes und Menander (1853. 1860) Taf. III. 40
Der Löwe von Chäronea (1856) Taf. IV. 62
Miscellen (1853): Der Lysippische Apoxyomenos 78
Hercules im Capitol 79
Mercur in Villa Ludovisi 82
Amazone im Palast Borghese 83
Niobide im Museo Chiaramonti 84
Elektra und Orestes in Villa Ludovisi 84
Sog. Hecuba im Capitol 88
Mädchen mit Schlange im Capitol 90
Narcissus im Capitol 90
Venus in Villa Borghese 94
Venus in Vatican 94
Milon im Palast Corsini 94
Kentaur im Palast Doria 95
Sphinx im Palast Giustiniani 95
Aeschylus im Capitol 96
Sophokles im Lateran 96
Euripides im Palast Corsini 97
Paris und Helena in Sala Borgia 98

Basreliefe.

Vier Götter an einer Basis (1860) Taf. V. 101
Demeter, Kore und Jacchos (1860) Taf. VI 104
Die zwölf Götter am östlichen oder vorderen Fries des Parthenon (1852. 1854) 122
Ein Panathenäensieger (1857) Taf. VII 158
Dionysischer Opferstier (1857) Taf. VIII 163
Darbringung eines Kindes an Dionysos (1852 1853) Taf. IX. 172
Paris und Oenone (1846) 177

Steinigung des Palamedes (1853) 179
Sappho (1858) Taf. X 181

Anhang.

Prometheus Menschenschöpfer und die vier Japetiden an einem Glasgefäss (1860) Taf. XI 185
Kapaneus (1860) Taf. XII 198
Schiffsverzierung (1849) Taf. XIII 203
Einige Kunstdenkmäler in England (1846) 211
Galleria Omerica von Inghirami (1836) 214
Denkmäler zur Odyssee (1853) 224
Die zwei grossen Monumente von Xanthos (1848) 240

Vasengemälde.

Tydeus und Ismene (1858) Taf. XIV 253
Herakles als Gast bei Eurytos von Oechalia (1859) Taf. XV. 261
Danae (1855) Taf. XVI. XVII, 1. 275
Danae wird in den Kasten eingeschlossen (1856) Taf. XVII, 2 283
Die Ermordung des Aegisthos und Klytämnestras Schatten mit den Erinnyen (1853) Taf. XVIII 287
Gesuch um Expiation (1856) Taf. XIX 298
Räthselhaftes Vasengemälde (1856) Taf. XX 306
Panathenäenvase mit Boreas und Oreithyia (1857) Taf. XXI. 318
Herakles und die Amazonenkönigin (1856) Taf. XXII 334
Odysseus Akanthoplex (1853) 345
Die grosse Dariusvase in Neapel (1857) Taf. XXIII 349
Götterreihen im Olymp (1861) Taf. XXIV 360
Urtheil des Paris (1845) Taf. A. B. 366
Paris in Liebesgedanken 433
Aprodite treibt den Alexandros zur Reise 436
Troilos (1850) 439
Vermischt: Jason 481
Geburt der Athene 482
Geschenk eines Hahns 482
Iphigenia und Orestes 483
Κορόπλαϑοι 483

S t a t u e n.

---

1. Die Hestia Giustiniani[1]).

Diese berühmte Statue, von welcher Emil Braun in seiner Vorschule der Kunstmythologie Taf. 33 die erste gute Abbildung giebt, hat nicht bloss als beinah ganz unverletztes Denkmal so alten Kunststyls eine grosse Merkwürdigkeit, sondern noch eine andre durch eine eigenthümliche Art von Symbolik, die mir unverkennbar zu seyn scheint. Dass Hestia in ihr dargestellt sey, die vorher für eine Vestalin galt, hat Hirt errathen, und haben wohl seitdem Alle angenommen, Manche auch durch verschiedene Bemerkungen bestätigt. Den vollen Beweis aber geben die Anspielungen auf die Sache selbst und das Element her, über die ich nicht zweifelhaft bin; Andeutungen von der Art derjenigen, worin sich die Griechische Kunst besonders in den Göttern der Erde, des Wassers und der Winde gefiel. Das Wesen der Hestia besteht in dem Feststellen und Begründen des Wohnsitzes, der Familie und jeder geschlossenen Genossenschaft, was auch der Name selbst ausdrückt. Hiermit stimmt der untere Theil der Figur überein, insbesondere dadurch, dass sie nicht bloss mit den Füssen, die man sich unter dem geradabfallenden, wie in Cannelüren gefältelten Gewande denken mag, sondern auch mit diesem selbst steht, so dass das Feststehn auch in der Figur einen Haupttheil ihres Charakters und Wesens ausmacht[2]). Vielleicht

1) Gerhards Archäol. Zeit. Denkm. u. Forschungen Jahrgang XIII, 1855, S. 155 ff.

2) Zoega, in einer sehr ausführlichen und genauen Beschreibung der Figur, die er übrigens Hera Gamelia nennt, unter seinen

sollte diese feste Stellung auch noch hervorgehoben werden durch die mit dem äusseren Theil auf die Hüfte gestützte rechte Hand, eine Bewegung, wozu die der linken, die ihre Bedeutung ebenfalls für sich hat, in keiner natürlichen Beziehung steht. Der andre Theil der Hestia besteht in dem Feuer, welches lodernd auf ihrem runden Heerd oder auf ihrem Altar wärmt und Nahrung den Menschen, den Göttern Opfer bereitet. Dies Element scheint mir schöner als durch den gleich den Flammen wackelnden Hephästos angedeutet durch den erhobenen Arm und den sanft, nicht strack aufgerichteten Zeigefinger, ein Zeichen wie gut der Künstler den kindlichen, aber sinnreichen Geist frühester Zeiten bey Uebertragung der Naturgötter in Menschengestalt nachzuempfinden verstanden hat. Sollte der Finger auf etwas ausser der Hestia selbst Bezug haben, z. B. auf den Himmel deuten, so müsste er nothwendig anders geformt seyn. So wie die leicht und anmuthig erhobene Hand ist, scheint sie nur aufmerksam darauf zu machen, wie auf dem Altar die Flamme emporstrebt und spielt[3]). In manchen Tempeln der Hestia, wie in Hermione nach Pausanias (2, 35, 2), hatte Hestia statt Bildes nur den Altar worauf sie opferten; in den Prytaneen brannte auf ihrem Heerd bei Tag und Nacht Feuer, wie nach demselben auf dem der Eleer im

---

in der Bibliothek zu Kopenhagen aufbewahrten Papieren, schreibt: „Sie ist völlig ganz, obgleich man die Füsse nicht sieht, noch irgend ein Zeichen, dass der Künstler je daran gedacht habe sie auszudrücken, noch sie als verborgen unter dem Gewand vorauszusetzen. Die ganze Statue hat das Ansehn einer dicken Säule und besonders gleicht der Theil vom Nabel abwärts, bedeckt mit einer gerade hängenden, in geraden, gleichlaufenden, abgerundeten und tiefen Falten gearbeiteten Tunica, einer Herme."

3) Zoega a. a. O. „Mit dem linken Arm macht sie eine Geberde einigermassen der der Nemesis ähnlich, indem der Ellbogen in spitzem Winkel gebogen ist, die Hand in einiger Entfernung vom Gesicht erhoben, offen, die Finger ein wenig gegen das Gesicht gebogen."

Altis (5, 15, 5). Wenn ihr ein Scepter gegeben ist, wie bei Pindar der im Prytaneum zu Tenedos, so hat diess die besondere Beziehung auf die dort regierenden Prytanen, die Hestia *βουλαία*. Die Idee, wonach die unsrige entworfen ist, schloss diess aus. Der Gesichtsausdruck an dieser ist der des Ernstes, des Ehrwürdigen (*σεμνόν*), und ein leiser Zug von Melancholie, der sich mir beizumischen schien, mag auf die Stille, Einsamkeit und Stetigkeit des häuslichen Lebens zu beziehen seyn. Dass das Bild aus einem Griechischen Tempel oder Prytaneum herrühre, ist wohl nicht zu bezweifeln (der Marmor ist Griechisch), und sehr wahrscheinlich ist es dasselbe welches Tiberius die Parier (die ein Prytaneum hatten) zwang ihm zu verkaufen um es im Tempel der Concordia aufzustellen (Dio Cass. 55, 9).

Wie einseitig es sey, wenigstens gewisse Werke nur nach den Entwicklungsstufen und Uebergängen des Styls zu würdigen, nur an das Vermögen und den Geschmack der Künstler zu denken, ohne nach Absichten bei ihnen und Bedingungen die im Gegenstande liegen, zu fragen, kann man an dieser Hestia leicht gewahren, wenn man die Bemerkungen H. Meyers zu Winkelmanns Werken (3, 395. 5, 548) und in seiner eignen Kunstgeschichte (1, 33) vergleichen will. Doch sieht auch er „etwas Viereckiges“, „etwas Pfeilerhaftes im Ganzen herrschend“, übrigens sieht er die Göttin gerade und unbeweglich stehn, so dass man ihr sogar Steifigkeit vorwerfen könnte.

Die Hestia Giustiniani nach der hier nachgewiesenen Auffassung bestätigt gar sehr Gerhards Erklärung der beiden grossen, als weibliche so seltnen Hermen der Villa Ludovisi, denen ein neuerer Bildhauer recht tölpelhaft Fusszehen angesetzt hat, als Vesta (Ant. Bildw. Taf. 81, 1. 2. S. 319).

Bei Homer ist der Heerd eine heilige Sache, erscheint aber nicht persönlich dämonisch. Es bezeichnet daher eine grosse Zunahme des Begriffs und der Geltung der Einheit

und Selbständigkeit der Familien und besonders der Genossenschaften, wie der Phratrien (gleichwie jede der 30 römischen Curien ihre Vesta hatte), und der Gemeinden in ihren Prytaneen, dass in der viel späteren Theogonie Hestia unter die sechs weiblichen Titanen oder Urgötter gestellt ist, unter die auch eine andre Idee in der Mnemosyne als Musenmutter aufgenommen ist; Hestia voran, womit auch der schöne Hymnus auf Aphrodite übereinstimmt (22), aus dem Grunde weil ihr zuerst an allen Mahlen, auch an den Opfermahlzeiten gespendet wurde, und schicklich als Schwester der Hera und der Demeter, die als Teleia und Thesmophoros die Weihe und das Recht der Ehe begründeten und schützten. Noch viel später ward sie unter den nunmehr angenommenen allgemeinen zwölf Göttern dem Hermes zugesellt, wie der Athena Herakles, und nicht ohne das Scepter schreitet sie unter diesen Göttern einher an dem Borghesischen Fussgestell, dem Capitolinischen Puteal und in einem Gemälde zu Pompeji [1]). Schon in der Trinkschale des Sosias nimmt sie auch an dem Mahle der Götter Theil. Nachdem die Philosophen auf Feuer im Mittelpunkte des Alls geschlossen hatten, war es natürlich und fast unvermeidlich es Hestia zu nennen, da diese in der Mitte des Hauses (μέσῳ οἴκῳ) und danach auch der Städte war, und so fielen allmälig Gäa, Demeter, Rhea und Hestia einer mehr oder weniger bestimmt ausgedrückten Theokrasie anheim, wozu in den Grundanschauungen beider und im früheren Alterthum, wenn man den historischen Weg geht, nicht der entfernteste Anlass gegeben ist.

1) Annali d. Inst. archeol. 22. 211 tav. V, 1.

2. Hestia und zwei Nebenfiguren von Skopas [1]).

Unter den Werken des Skopas nennt Plinius (36, 5, 25) „Vestam sedentem laudatam in Servilianis hortis *duasque chametaeras* circa eam, quarum pares in Asini monimentis sunt, ubi et canephoros ejusdem". Die *chametaeras* die als ein seltneres Wort in vielen Handschriften verschrieben sind, hat Harduin glücklich in den Text eingeführt, bis sie in der grösseren Ausgabe von Sillig nach der Bamberger Handschrift meiner Ueberzeugung nach schlimmer als je vorher verderbt worden sind. So ist es immer mit den Lesarten der Fall die durch falsche Emendation der keinen Sinn gebenden Worte in die Texte gerathen. Aus dem sinnlosen *camiteras*, mit folgendem *quorum*, von sieben Handschriften bei Sillig, während zwei, mit folgendem *quarum* wirklich *chametaeras* enthalten, hat der Schreiber der Bamberger Handschrift durch Aenderung nur eines Buchstabens freilich ein Wort gebildet, aber nicht das rechte. Ich spreche diese Vermuthung so bestimmt aus, da mich weder Sillig noch mein Freund L. Urlichs in seiner sehr gelehrten und genauen Untersuchung über Skopas (in dem zweiten Programm, Greifswald 1854 S. 9—13), denen auch H. Brunn in der Geschichte der Griechischen Künstler (I, 321) und Preller in seiner Griechischen Mythologie (I, 267. 271 f.) gefolgt sind, durch ihre Gründe für die *campteras* oder

1) Gerhards Archäol. Zeit. Denkm. und Forschungen Jahrgang XIV, 1856, S. 185.

Spitzsäulen gewinnen konnten. Auffallend wäre es schon, dass Plinius für einen so bekannten und gewöhnlichen Gegenstand nicht den Römischen Namen *metas*, wie in andern Stellen, gebraucht haben sollte, wenngleich auch der Griechische bei Pacuvius vorkommt. Sonderbarer aber und schwer zu glauben sind schon an sich zwei Paare von Wendesäulen des Hippodroms unter den ausgewählten Meisterwerken des Skopas aufgeführt und als grosse Seltenheiten in Rom aufbewahrt. Die Albanische Meta circensis bei Zoega (Taf. 34), wenn die Säule wirklich zu diesem und keinem andern Gebrauch gedient hat, ist unten mit sechs Bacchischen Figuren in Relief umgeben. Aber diese ganze Ziererei der columnae caelatae ist dem Geschmack edler Einfachheit, der in den Zeiten des Skopas noch herrschend war, nicht sehr gemäss und wenigstens sicher nicht so verbreitet gewesen, dass Skopas seinen Namen durch solches Nebenwerk mit mehr als einem Hippodrom verknüpft haben könnte. Wären aber solche grosse Massen mit einigen Figürchen von Skopas in zwei Paaren nach Rom geschleppt worden, sollten sie dann nicht wieder in einem Circus zu wirklichem Gebrauch aufgestellt worden sein? Die Unstatthaftigkeit der Gründe, welche Sillig für die von ihm aufgedrungne Lesart sich ersonnen hat, ist von Urlichs gezeigt worden: die Kampteren sollten nämlich als ursprünglich zur Hestia gehörig und als die Pole der Erde gedacht werden, als welche Hestia die Mitte des Weltalls einnehme. Urlichs selbst setzt voraus, dass der Hestia, die das Haus und die Gemeinde oder die Glieder derselben als einheitliche Familien begründet, auch alle baulichen Anlagen geweiht gewesen und durch sie als feste Wohnsitze gleichsam in Besitz genommen worden seyen, und dass die Statue nebst zweien mit Reliefen geschmückten Spitzsäulen darum ihr als Beschützerin der Spiele in irgend einem für solche bestimmten Bau gehuldigt hätten. Zu dieser Ansicht verführte ihn ohne Zweifel nur das in Müllers Archäologie

(S. 382) aus der Synopsis of the contents of the British Museum aufgenommene Basrelief, worauf zwei Göttinnen, die dort Vesta und Minerva genannt werden, einen zwischen ihnen stehenden Jüngling krönen. Aber auf die Erklärungen dieser Synopsis ist durchaus kein Verlass und nach Allem was uns von Hestia bekannt ist, kann ich mir nicht denken, dass sie an der Bildung der Jugend je Theil genommen, noch dass die verschiedensten Bauanlagen überhaupt ihr gehört haben, oder gar Genossenschaften, die so wenig unauflöslich geschlossen waren als im Allgemeinen die Theilnehmer an einer Palästra, einem Gymnasium oder einem Hippodrom. Nie tritt sie in das öffentliche Leben heraus; selbst als alle Götter geführt von Zeus ausziehen, bleibt sie allein im Hause zurück bei Platon im Phädros.

Eben so verschiedener Meinung bin ich hinsichtlich der Vulgata *chametaeras*, die auch Urlichs eine absurde nennt. Vielmehr gestehe ich mich längst darüber gewundert zu haben, dass man an dieser Lesart Anstoss genommen hat. Schneider im Wörterbuch meint, das Wort müsse bei Plinius einen andern Sinn haben als den wirklichen, und Petersen in seiner Einleitung in das Studium der Archäologie (S. 107) vermuthet dann, dass Chametären Priesterinnen der Vesta seien und dass in ihrer sitzenden Stellung (die er, so wie auch Schneider, nur willkürlich annimmt) der Grund zu dem von der gewöhnlichen Benennung solcher Priesterinnen abweichenden Namen gelegen habe. Böttiger erklärt sie für gar unbegreiflich [2]), Müller

2) Kl. Schriften I, 399, wo über Vesta und ihre Bilder so viel Irriges zusammengedrängt ist als auf einer einzigen Seite möglich scheint. Auch die Hestia Giustiniani verwirft er, übrigens ohne zu bemerken, dass Hirt (dem ich ehemals schon einen Zusatz zu einem bedeutenden Bildwerk nach seiner Erklärungshypothese — so sicher hielt er sich seiner Meinungen — nachgewiesen habe) diese in seiner Zeichnung im Bilderbuch Taf. 8, 10 mit Füssen versehen, ihr auch in die linke Hand, an der einige Finger neu sind, mit Veränderung der Hand einen Scepter gegeben hat.

im Handbuch (§. 125, 3) setzt ein Fragzeichen neben das Wort. *Χαμέταιρα* ist ein Kraftausdruck, von Plinius ungeschickt entlehnt aus einem Griechen, bei dem er, wer weiss in welchem Zusammenhang, in Bezug auf diese Statuen vorkam, nach dessen buchstäblicher Bedeutung [3]) nicht der Charakter zu bemessen ist, in welchem Skopas seine zwei Buhlerinnen gebildet habe; es ist billig, dass unsre Vorstellung von den andern Werken des Skopas und seiner besten Zeitgenossen in der Kunst ausgehe und wir also an die Phrynen und Lais denken. Wenn Skopas in Statuen von solchen die vollkommenste weibliche Schönheit und zugleich den Unterschied zwischen einer nackten Aphrodite, wie eine vielbewunderte von ihm in Rom gesehn wurde, oder einer auf einem Bock sitzenden Aphrodite Pandemos, die er für ein Heiligthum in Elis, im Gegensatz zu der Urania des Phidias mit der Schildkröte, als Zeichen der eingezogenen Häuslichkeit, in demselben in Erz gebildet hatte, auszudrücken unternahm, so folgt daraus keineswegs, dass er in seiner Kunst lasciv gewesen wäre. Der Aphrodite gab Sappho ein Sperlingsgespann, die korinthischen Hetären hat Pindar besungen. Wer in einer Mänade das Aeusserste kräftiger Trunkenheit und Leidenschaft zur Anschauung zu bringen wusste, mag sich auch unnachahmlich gezeigt haben im Ausdruck der Grazie und eigenthümlichen, gefälligen und leicht beweglichen Haltung, dem Costüm, der ganzen Art und Erscheinung einer zur Zeit in vielen Individuen sehr verfeinerten und ausgebildeten Klasse. Dass die beiden, als Paar gewiss nicht ohne künstlerische Absicht verbundnen Hetären dem Skopas vorzüglich gelungen waren, lässt sich schon aus der Wiederholung oder Nachbildung von seiner Hand, die ebenfalls nach Rom gebracht war, vermuthen.

---

3) Hesych. *χαμεταιρίς, ἡ πόρνη.* Eben so Suid. wo das Wort auch verschrieben war. Etym. M. Bachm. Anecd. Gr. I, 413 bei dem letztgenannten *χαμαιταιρίς.*

Man mochte in der Zeit des Skopas gern drei Figuren zusammen aufstellen, wie Praxiteles die Demeter mit Persephone und Iacchos, dieselbe mit Triptolemos und Chloris, Leto mit ihren Zwillingen zu den Seiten, Skopas Aphrodite mit Pothos und Phaethon verband. Derselbe zeigte in Eros, Himeros und Pothos die Unterschiede und Abstufungen innerhalb des einen und selben Wesens, ähnlich wie drei Aphroditen in demselben Tempel, Urania, Pandemos und Apostrophia in Theben, Urania, Pandemos und eine dritte in Megalopolis. Je mehr in einem solchen Dreiverein innerhalb des Gemeinsamen sich auch Gegensätzliches darbietet, um so grösserer Spielraum ist dem Talent des Künstlers gegeben und Gelegenheit sich als Meister in der Charakteristik zu zeigen. Hestia aber, vermuthlich ein Scepter in der Linken haltend, und aus einem Prytaneum entführt, ein ausgezeichnetes Werk (laudata, ἐγκρινομένη, wie Urlichs bemerkt), in ihrer jungfräulich häuslichen und ihrer heiligen Würde auf einem Sessel thronend, und Hetären in voller Jugendblüthe und anmuthig bewegt, vermuthlich stehend, machten gleichsam zwei Pole aus, andrer Art als Spitzsäulen, Pole der Weiblichkeit, an deren idealer Ausprägung dem Skopas auch hiernach ein grosser Antheil zuzuschreiben seyn würde. Aber so vortheilhaft demnach die Zusammenstellung der drei Figuren für das Studium und die Bewunderung des Bildhauers seyn musste, so ist es doch undenkbar, dass Skopas selbst sie als zusammengehörig und für einander bestimmt ausgeführt und zur Zeit irgendwo aufgestellt haben sollte, sterbliche Schönheiten zur Seite der hehren Göttin, Nebenfiguren ohne alle Beziehung zu der Göttin in ihrer Mitte, ohne irgend eine andre Bedeutung als die des Contrastes, der allein die Kunst, nicht die Göttin angeht. Erst in Rom hat man sich erlaubt eine solche Gruppe zu bilden.

Erwiederung auf gegründete Einwendungen von Prof. Stark[1]).

In der vielbesprochenen Stelle des Plinius hat L. von Jan 'zuerst im Kunstblatt; dann in einer Recension in der Jen. Litt. Zeit. 1838 S. 32 S. 256' *campteras* emendirt *lampteras*. Hätte ich diese Conjectur gekannt, die dem, der *chametaeras* ohne weiteres fallen gelassen hatte, nahe genug lag, so würde meine kleine Abhandlung in der Archäologischen Zeitung 1856 ganz anders ausgefallen seyn: sie hat nur Sinn in Bezug auf die vorliegenden Lesarten und Erklärungen. Was ist natürlicher und annehmbarer als zwei Candelaber zu den Seiten einer sitzenden Hestia? Aus dem Feuerheerd ist sie zur Figur geworden, die Natur ihres Wesens wird ausgedrückt durch duos lampteras. Nur einen allein auf der einen Seite der Sitzenden oder neben der sitzenden Kybele nur einen Löwen aufzustellen, konnte einem Künstler nicht einfallen. Hinsichtlich dieses Punktes hätte ich vielleicht nicht einmal nöthig gefunden, wenn sie mir gegenwärtig gewesen wäre, die Nachricht des Albricus Philosophus (17) anzuführen, dass in dem Tempel der Vesta in der Mitte eine Ara stand, *circa quam ex utroque latere erat ignis accensus* und an beiden Seiten (an der Wand) Vestalinnen gemalt. Sehr wahrscheinlich würde mir dann auch sogleich eingefallen seyn, dass Skopas in Marmor nicht 'schlank nach oben strebende Candelaber' wie sie aus Erz, oft sehr schön geführt, gegliedert und verziert, aus Etrurien bekannt sind

---

1) Archäol. Zeit. Denkm. u. Forschungen Jahrg. XVIII, 1860, S. 7 ff.

und wohl auch vorher schon zierlich genug aus Aeginetischem und Tarentinischem Erz gemacht worden waren, sondern vielmehr Figuren bildete, die das Licht oder Feuer hielten oder trugen, als Schafte, wie auch Herr Stark durch mehrere angeführte Beispiele, von dem jetzt bekannten aus der Odyssee an [2]), wohl motivirt. Nur kann ich nicht annehmen 'Jünglinge oder Jungfrauen', sondern nur weibliche Figuren (obgleich unter den Beispielen weibliche Figuren als Candelaber ausser einer Kanephore nicht angeführt sind), da männliche sich an die Seite der Hestia nicht schicken. Sicher aber würde ich nicht daran gedacht haben, lange citatenreiche Excurse zwischenzuschieben über *λαμπτῆρες*, über besondere Bedeutungen von *λαμπτήρ*, über Hestia und die Prytaneen, und zwar aus der Ueberzeugung dass, so wie ehemals die vielen langen grammatischen und sachlichen, immer wieder unterbrechenden und von dem, worauf es jetzt ankommt, abziehenden Noten unter dem Texte der Autoren das leichte und klare Verständniss der Litteratur nicht befördert haben, das dagegen durch gründliche Grammatiken, Wörterbücher und sachliche Handbücher unterstützt werden muss, so auch der archäologische Commentator besser thut das allgemein Bekannte oder jetzt in bekannten Büchern leicht genug zu findende von der Besprechung auszuschliessen oder was darüber hinausgeht, für die Verbesserung oder Bereicherung dieser Arten von Büchern aufzusparen. Was Plinius hinzusetzt: *quorum pares in Asinii monumentis sunt, ubi et canephoros ejusdem*, ist nicht unwichtig: die Candelaber

2) O. Müllers Handb. §. 64. Auch im Dom zu Pisa sah ich Licht haltende Engel. In der Inschrift bei Orelli — *cum basi marmorea et ceriolaribus aeneis habentibus effigiem Cupidinis tenentis calathos* werden wohl nicht 'zwei Leuchter und ein dazwischen stehender Gegenstand, wahrscheinlich eine Statue' zu verstehen seyn, sondern zwei Candelaber in der Gestalt eines Cupido, welcher Körbchen hielt.

sind ihrer Schönheit wegen wiederholt worden und sie werden zusammen genannt mit einer Kanephore als bei verschiedener Bestimmung gleich darin, dass sie zu Trägerinnen dienende Weiber vorstellten, während das andere Paar in den Servilischen Gärten als Candelaber neben der sitzenden Vesta aufgestellt war, was unter dieser Bedeutung (nicht zum Gegenstück einer Hestia) auch in Griechenland und nach der Absicht des Skopas selbst hätte geschehen können.

Ueber einen Punkt kann ich jedoch schliesslich nicht umhin dem gelehrten Erklärer gegenüber mich zu rechtfertigen. Keineswegs habe ich *χαμέταιρα* 'für eine *πόρνη* nun hier in einem edleren Sinn gefasst wissen wollen' — 'da doch absichtliche Abschwächung und Umwandlung des Worts und der Begriff der edelsten Hetärenbildung für nicht zulässig zu halten sei,' wobei in der Geschwindigkeit noch jegliche Begründung für ihre (der Chametären) Zweiheit vermisst wird. Die Wörter für Personen dieser Klasse sind zum Theil ungewissen Ursprungs und durchlaufen zum Theil in den Sprachen viele Stufen der Bedeutung vom Feineren zum Gemeinsten, so dass sie es dem Synonymiker schwer machen würden alle ihre Unterschiede und Nüancen im Gebrauch der Gesellschaft auseinander zu setzen. Andere sind so deutlich dass ihr Sinn an keinem Ohr unverstanden vorübergehn kann, und unter diesen ist *χαμέταιρα*. Was ich über diesen Ausdruck, statt von einer Abschwächung der Bedeutung, von einem edleren Sinn zu sprechen, wirklich gesagt habe, ist wörtlich dieses: '*Χαμέταιρα* ist ein Kraftausdruck von Plinius ungeschickt entlehnt aus einem Griechen, bei dem er wer weiss in welchem Zusammenhang in Bezug auf diese Statuen vorkam, nach dessen buchstäblicher Bedeutung nicht der Charakter zu bemessen ist, in welchem Skopas seine zwei Buhlerinnen gebildet habe.' Seine zwei *Schönen* ist jetzo zu sagen, nachdem wir von dem Gegensatz zwischen der Hestia und unkeuschen Schö-

nen zurückgekommen sind. Zugleich aber ist durch den Aufschluss dass diese Figuren Candelaber abgegeben haben, ein Zusammenhang gefunden, worin von einem Griechen jener schlimme Ausdruck gar wohl gebraucht worden sein kann. Wohl dürfen wir uns doch denken dass die reiche Litteratur über Künstler und Kunstwerke und die unter den Künstlern lebendig umlaufende Tradition nicht bloss Lob und Preis, wie wir in zahlreichen Epigrammen, oft in sehr kräftigem und witzigem Ausdruck finden, sondern auch scharfe Kritik und Ausfälle über manche Werke, selbst der berühmtesten Meister, in Menge enthielten. Dass aber so schöne Dienerinnen, die, obgleich nicht unbekleidet, doch so reizend oder reizender als eine nackte Aphrodite wirken konnten, an die Seite der Hestia auch als Candelaber gesetzt worden waren, es sey nun von Skopas selbst oder erst von einem Kunstliebhaber in Rom, konnte in der That leicht Manchen unschicklich erscheinen, und dass der Tadler dann im Unwillen die schönen Dirnen *χαμεταίρας* genannt hätte, könnte doch Niemand befremdlich finden. Der von Hermolaus Barbarus gefundnen Lesart *duas chametaeras*, die sich so lang im Text behauptet hat, liegt offenbar *camiteras* im Voss. Riccard. Monac. und vier Pariser Handschriften, als Corruptel, nah genug und sie ist also nicht 'handschriftlich schwach bezeugt,' während aus ihr *campteras* des einzigen Bamberg. nicht abzuleiten ist. Ob aber Plinius selbst den sathrischen Schimpfnamen der schönen Mädchen, der vielleicht in Rom mit ihnen selbst besonders bekannt war, eben darum selbst gebraucht hat, oder ob dieser etwa am Rand in Erinnerung gebracht worden und dann in den Text übergegangen, ob im ersten Fall von einem sachkundigen Abschreiber, der erklären und Missverstand verhüten wollte, *lampteras* gesetzt worden seyn könne, sind müssige Fragen. Klar wird auch durch diesen Fall, worauf mich mehrmals die Erfahrung geführt hat, dass es bei manchen Lesarten nicht genügt, auf die Güte der Hand-

schriften im Allgemeinen und auf die Zahl der in gewissen Stellen übereinstimmenden, wie fast allgemein geschieht, zu sehen, sondern dass im Einzelnen die mannigfaltigsten Umstände und Zufälligkeiten in Betracht kommen müssen. Viel Abtrag wird es dem Lobe des Bamberg. nicht thun dass er das mit *chametaeras* in der Sache gleichbedeutende *lampteras* in das sinnlose *campteras* verdorben hat.

---

3. Kleines Standbild der Pallas[1]).

Dieses in mehrfacher Hinsicht ausgezeichnete Figürchen ist im April 1851 in den alten Steinbrüchen zu Blaidt, anderthalb Stunden von Andernach, aus deren Kalktuff es gebildet ist, gefunden worden. Der Kopf, welcher eingesetzt gewesen, wie aus der polirten Fläche, worauf der Hals aufgesetzt war, und einem tiefen Loch darin klar ist, hat sich nicht gefunden und auch der rechte Arm der über dem Ellbogen abgebrochen ist, fehlt mit der dazu gehörigen Lanze. Im Uebrigen ist die Erhaltung glücklich zu nennen, da von den vorzüglich künstlich ausgeführten Gewandstücken nur auf der rechten Seite strichweise einige scharfe Faltenrücken abgestossen und der hintere Theil des linken Arms und der Rücken, so weit sie sichtbar sind, vom Wetter angefressen sind. Sonst ist es fast eben so wunderbar wie in dieser Steinart so feine Arbeit der Zeit hat widerstehen, als wie sie darin hat ausgeführt werden können. Die Höhe der Figur ohne den fehlenden Kopf und ohne die ungefähr einen Zoll dicke Platte worauf sie steht, beträgt 40 Centimeter ($1^3/_4$ Palm), die Breite der Platte 25 Centimeter (etwas über 1 Palm).

Eigenthümlich und eben so zweckmässig als geschmackvoll ist die Art der Aufstellung. Die Figur ist, um keines Fussgestelles zu bedürfen, mit der Platte worauf und der Wand, an welcher sie steht, aus demselben Stein geschnitten. Von der Wand aber, mit der sie nur in der Mitte durch

1) Jahrbücher der Alterthumsfreunde im Rheinlande, Bonn 1852 18, 72—79.

einen nur von der rechten Seite sichtbaren, etwa einen Zoll dicken, schmalen Streifen nicht weggenommenen Steines zusammenhängt, steht sie gerade genug ab, um sich wie eine mit dem Rücken vor eine Wand aufgestellte Statue von allen drei Seiten vollkommen darzustellen: ja es war vor der gewöhnlichen Aufstellung noch der Vortheil, dass die hintere Platte, die nach dem von der Rechten nach der Linken ausgebrochenen Stück der Rückwand zu urtheilen, nicht höher als bis zu den Schultern gereicht zu haben scheint, von dem Haupt überragt wurde, wodurch sich die Täuschung der ganz freien und vollen Erscheinung noch vermehrte.

Der Anzug besteht aus einem Doppelchiton, auf die Füsse reichend (ποδήρης), und einem grossen Oberkleid oder Mantel, welcher von der rechten Schulter ab über den Leib nach der andern Seite zieht, so dass er schräg abfallend die Mitte des linken Schenkels erreicht, die Hauptmasse aber, oberhalb desselben entfaltet und unter dem auf dem Schild ruhenden Arm aufgenommen im Herabfallen des Endes eine zweite Faltenreihe bildet, hinter der, welche durch das Herüberreissen der weiten Gewandmasse natürlich entsteht. Die Falten sowohl des Chiton als des Peplos oder Himation sind besonders tief eingeschnitten, doch so, dass ein Unterschied des stärkeren und starreren, nur künstlich oder nach und nach an solche Strenge zu gewöhnenden Stoffs an dem Chiton beabsichtigt scheint. Bewundernswürdig ist die Geschicklichkeit womit besonders auf der rechten Seite unter dem aufgelehnten Arm hindurch und hinter dem Schild die Gewandfalten ausgearbeitet sind. Man möchte zuerst vermuthen, der Schild sei erst nach vollbrachter Arbeit angestellt und die Verkittung sorgfältig versteckt worden. Doch ergiebt genauere Untersuchung, dass diess nicht der Fall gewesen ist. Uebrigens ist die Fertigkeit, sotto squadro auszusticheln auch in Reliefen späterer Zeit und ungleich weniger reinen Geschmacks oft sehr weit getrieben worden. Von der Aegis sind linker Hand über der Gorgo die Schuppen

völlig deutlich, und es scheint, so sehr auch hier gerade der Stein verwittert ist, dass sie auch über den Rücken hinabfiel. Der ovale Schild, auf welchen die Göttin den in den Mantel wohl eingeschlagnen Arm stützt, ist von einer an keiner andern Pallasstatue vorkommenden Höhe und hat in der Mitte ein grosses, rundes Medusengesicht. Der höchste Schild bei einer der abgebildeten Minerven, der zwar zugesetzt, aber im Maasse nicht zweifelhaft ist, ist noch viel unter diesem (Clarac pl. 473,899 B.). Die Medusa auf dem Schild neben der auf der Aegis ist von neueren Bildhauern bei der Restauration nicht selten angebracht worden [2]) Bei einer Chigischen in Dresden bemerkt Clarac (zu pl. 465, 877), es sey sonderbar auf dem Schild einen Medusenkopf zu sehen, da schon einer auf der Aegis sey (wiewohl hier nach dem Verzeichniss von H Hase N. 214 beide Arme, der linke mit einem Schild, angesetzt sind), und zu pl. 460, 856 nennt er als Grund der Unächtheit des Schildes (die übrigens seiner Form nach unzweifelhaft ist) das wiederholte Gorgonium, welcher ein „non sens" sey. Diess, was ohnehin übereilt behauptet ist, wird durch unser kleines Denkmal vollkommen widerlegt. Vermuthlich hatten die Restauratoren in Rom auch hierin Marmorwerke vor Augen, die nunmehr verschwunden sind. Die Füsse sind nicht ängstlich ausgearbeitet. Doch scheinen Zehen an dem rechten erkennbar zu seyn, wodurch wir berechtigt sind anzunehmen, dass die Figur, wie in älteren grossen Bildwerken, den Fuss nicht in, sondern auf das Fusswerk, eine dicke Sohle setzte (*ἐμβεβαυῖα πεδίλῳ*) [3]).

In welchem Charakter die Göttin dargestellt sey, kann nicht zweifelhaft seyn. Es ist die kriegerische Athena, aber nicht in kampffertiger Stellung, vorschreitend, als abweh-

---

2) Clarac pl. 462, 862. pl. 469. 886. 887. 889. pl. 472, 898 A. 898 C. pl. 473, 899 B.

2) Besonders deutlich an der des Antiochos Mon. Ined. d. Iest. arch. III, 27; aber auch an vielen andern.

rende oder als vorstreitende Göttin, wie in den älteren Bildern, sondern in vollkommner Ruhe steht sie da, die Lanze in der Rechten, den Schild auf der andern Seite niedergesetzt, auf welchen sie den Vorderarm unter dem Mantel auflegt. Noch einfacher ist die Stellung, wenn sie, die Lanze in der Rechten, die linke Hand in die Seite oder auf die Hüfte setzt, wie in mehreren Statuen [3]), oder den linken Arm ausstreckt [4]); doch vorzuziehen ist dass die Hand herabhängend auf dem Schild ruhe, wie in einer des Vatican [5]), und am schönsten in dem hier an das Licht tretenden Figürchen. Noch erhöht wird diese gefällige Einrichtung dadurch, dass dem Schild ein Gigant, der ihn auf seinen Schultern hält, zur Stütze dient. Diess geschieht auf weit bessere Art als an einer im Allgemeinen ähnlichen kleinen Statue wo der Gigant auf dem Boden kniet, die Schlangenbeine hinter sich aufgezogen, und der Schild welchen Pallas mit der Hand des herabhängenden linken Arms oben fasst, mit dem anderen Ende ihm auf der einen Schulter sitzt [6]).

In der Gigantomachie erscheint Pallas nächst dem Heerführer Zeus als Hauptheldin; sie hat daher auch den Beinamen Gigantentilgerin, *γιγαντολέτις*, *γιγαντολέτειρα*, *γιγαντοφόνος* (nicht *γιγαντομάχος*), wiewohl auch Zeus und Apollon und Dionysos am geeigneten Ort *γιγαντολέτωρ* genannt wird. Daher auch die Gigantomachie nicht bloss am Tempel des Zeus selbst, wie in Agrigent, oder der Himmels-

3) Clarac pl. 462 E. 848 B, pl. 467, 880 (M. Chiaram. I, 14), pl. 470, 894. pl 472, 899 C.

4) Clarac pl. 473, 898 B.

5) M. Piocl.. I, 9, bei Clarac pl. 463, 864; so auch durch Restauration pl. 319, 469 an einer Pallas des Louvre.

6) Clarac pl. 462 E, 448 B, wo die Statue in die alte Sammlung Crawfurd gesetzt wird, die indessen als zum Pariser Museum gehörig im Mus. Napol, I, 12, Mus. Franç. IV, 8, in Visconti's Opere varie T. IV tav. 4 p. 15—17 edirt ist. Unter den Minerven des Louvre bei Clarac findet sie sich nicht. Abgebildet ist sie auch in Müllers A. Denkm. II Taf. 21, 231.

königin, wie an dem von Argos, sondern auch an dem Schilde der Athena von Phidias, an ihrem für die Panathenäen stets neu gestickten Peplos, an der archaistischen Dresdner Statue vorn auf ihrem Kleide zum Schmuck diente. Ein Einzelname wie Enkelados, Pallas, Echion ist dem Schildhalter neben einer Statue nicht zu geben, da mehrere als von Pallas Athene besiegt genannt werden. Noch weniger ist es schicklich diese Statue Pallas und Typhoeus, als ob es eine Gruppe wäre (mit Visconti) zu bezeichnen, oder daran zu denken, dass der Gigant jetzt noch einen Stein gefasst halte oder den Schild von seiner Schulter abzustossen Bemühungen mache, welche die Göttin stolz verachte. Denn der Gigant ist hier nur als ein Zeichen und eine Zierrath gebraucht, wie Drache und Rabe am Dreifuss des Apollon und dergleichen mehr. Auch auf einer Münze von Magnesia dient ein Gigant der Pallas auf ähnliche Art zum Schildhalter [7]. Im Kampf aber mit Enkelados (nachbeigeschriebenem Namen) oder einem Giganten allgemein ist sie zu sehen in den alten Vasengemälden sehr häufig, auf geschnittnen Steinen, Münzen, an einem Bronzehelm [8], in einem Herculanischen Gemälde (2, 41) auf dem Schilde der Göttin,

---

7) Mon. Ined. d. Inst. arch. I, tav. 49 A, 1. Müller A. Denkm. II Taf. 21, 232. Ein Fragment einer Athena mit dem Giganten als Schildhalter im Museum Chiaramonti in der 5. Abtheilung links ohne Nummer das in der Beschreibung Roms nicht erwähnt sey, fügt Overbeck hinzu in den Berichten der Sächs. Ges. 1860 Novemb.

8) K. O. Müller's Handbuch §. 371, 3. Der Name *ΕΓΚΕΛΑΔΟΣ* bei dem Gegner der Pallas auch an einer Vase im Bullet. 1840. p. 53, den auch Euripides im Ion 213 s. nach einer Metope des Delphischen Tempels nennt. An einem in Athen gefundnen Candelaberfuss ist mit Eule und Helm als drittes Emblem der Athene ein schlangenfüssiger Gigant verbunden, Gerhard Venere Proserp. tav. 2, 2. (1826) und Annali del Inst. arch. T. 2 tv. d'agg. F, 5, welchen Letronne für Atlas, Böttiger Abendzeit. 1835 in der Rec von O. Müllers Handbuch für Erichthonios genommen hatte, als Gigant erkannt von R. Rochette Repres. fig. du personnage d'Atlas 1835 p. 37 ff.

vor welchem, anstatt vor ihrer Statue, ein Siegesfest gefeiert wird. Nur selten haben die Giganten statt der Schlangenbeine wie in den alten Vasengemälden, an der Dresdner Pallasstatue, noch in späteren Werken natürliche Beine: so in dem erwähnten Wandgemälde und in einem Basrelief (Mon. Matth. 3, 19, 1.)

Dem Giganten auf der linken Seite war auf der entgegengesetzten, zur völligen Abrundung der Composition noch ein andres Beiwerk hinzugefügt, wovon die Spuren zu finden sind in einem kleinen Vorsprung an der Hinterwand und in zwei auf der Gestellplatte sichtbaren kleinen Flecken; welche verrathen dass da etwas abgebrochen ist. Vermuthlich ringelte sich um die Lanze der Göttin ihre Schlange. Diese ist an derselben Stelle auch bei der oben (Not. 6.) erwähnten Statue des französichen Museums mit dem Giganten als Schildhalter angebracht.

In dem Figürchen aus rauhem Steine ist der alte hohe Typus der Pallas in der einfachen Haltung und dem steif gefalteten Chiton gemildert durch den späteren Geschmack. Die Aegis ist zu einem müssigen Brusttuch geworden, in die nackten Arme, die in verschiedenartigen Pallasbildern nicht selten sind, hier in Verbindung mit der linken Brust und dem linken Bein, an welchen der Chiton so anliegt, dass sie wie nackt aussehn, ist ein anmuthiger Contrast mit der vollen und schweren Gewandung gelegt. Die Hüften sind weniger knapp gehalten als sonst und die weibliche Form überhaupt weniger in die männliche übergegangen.

Im Ganzen betrachtet erscheint die Figur als eine der in ihrer Art und Zeit gelungensten und harmonischesten unter den erhaltenen Marmorstatuen, deren Clarac aus den Museen Europas (pl. 457—474) ein und achtzig und dazu zwölf aus dem Louvre (pl. 319—321) hat abbilden lassen [9].

---

9) Ausserdem ist die Ludovisische von Antiochos Mon d. I. III, 27, eine Pallasstatue im Hause Stoppani-Vidoni edirt von

Wäre ein höchst wünschenswerthes Werk vollbracht und aus den zahlreichen kleinen Erzfigürchen, oft unschätzbaren Miniaturen nach verlornen Meisterwerken, die in allen Museen und häufig im Privatbesitz angetroffen werden, mit guter Auswahl eine Sammlung von Abbildungen veranstaltet, so würde die Abtheilung der Pallasbildchen vermuthlich noch zu mancher Vergleichung und Bemerkung in Betreff des Rheinischen Steines Anlass geben: schwerlich aber diesem den Preis der Seltenheit und Eigenthümlichkeit entziehen, wodurch er an wahrem Kunstwerth, da er ein bedeutendes untergegangnes Original ersetzen muss, sehr hoch steht.

Auf die vielen kleinen Götterstatuen die in den Museen besonders in Rom, so häufig vorkommen, ist niemals eine besondre Aufmerksamkeit gerichtet worden: und doch möchte über ihre Bestimmung und Aufstellung sich Manches ermitteln lassen. Von den Pallasbildern gehört zu dieser Klasse die vorher verglichene mit dem Giganten als Schildhalter (Not. 7.), 2 Fuss 6¾ Zoll hoch, und eine zu Dresden (N. 170 des Verzeichnisses von H. Hase, bei Clarac pl. 462, 862), 2 F. 6 Z. hoch.

Schliesslich ist zu bemerken dass die in unserer Nachbarschaft gefundne Figur in den Besitz unseres Vereinsmitgliedes der Frau Mertens-Schaaffhausen gekommen ist, deren mit eben so viel Einsicht als Eifer angelegter und täglich vermehrter Sammlung zur vorzüglichen Zierde zu gereichen sie schön und merkwürdig genug ist, so wie sie in jeder andern welche man nennen will, ungeachtet der unvortheilhaften örtlichen Steinart aus der sie herausgebildet ist, sich sehr wohl ausnehmen würde.

Emil Braun, Ant. Marmorwerke I, 1, eine in Athen gefunden von Le Bas Voy. archéol. livr. 22 pl. 23.

Aphrodite zu Salamis in Cypern, genannt Parakyptusa, Prospiciens, auch die Mitleidige *).

Der seitwärts ein wenig vorgeneigte Kopf der Hauptfigur mit dem Anfang des Halses ist auf einer Platte haftend, so vollkommen rund gearbeitet, dass der Medusenkopf, welcher von der Stirne an auf ihrem Kopf in rückwärts schräg aufsteigender Richtung liegt, Raum genug hat mit seinem Scheitelhaar die Platte noch zu erreichen. Keine einzelne Zeichnung wird daher eine hinlänglich richtige Vorstellung von dem ganz eigenthümlichen kleinen, nur 8—9 Zoll hohen Ganzen geben können. Ich wenigstens muss gestehen sie erst durch das Werk selbst, in einem Gypsabguss erhalten zu haben, welchen mir mein weltberühmter, seit guten Jugendjahren immerfort lieber, treuer Freund Karl Rauch zuschickte, obgleich mir die Bedeutung im Allgemeinen durch einen Blick auf die Emil Braun'sche Abbildung, worin Aphrodite kenntlich genug ist, schon vorher klar geworden war.

Der etwas räthselhafte Marmor wurde zuerst in den Specimens of ancient sculpture Vol. II pl. 44 bekannt gemacht (von W. R. Hamilton) als Perseus; darauf von Abeken herausgegeben in den Annalen des archäologischen Instituts 1839 (T. XI p. 226 tav. d'agg. K) und zuletzt von Emil Braun in seiner Vorschule der Kunstmythologie Taf. 59 S. 37. Die beiden Deutschen Erklärer nennen die Göt-

*) Gerhards Archäol. Zeitung XV Denkm. u. Forsch. 1857 S. 1—9.

tin *Minerva mit Gorgohelm*, indem sie sich auf die Athena *Gorgolopha* bei Aristophanes in den Rittern (1181) beziehen. Abeken führt auch eine „analoge Büste" in der Villa Borghese im Zimmer des tanzenden Faun an, und wirlich nennt in demselben Zimmer Canina in der von ihm verfassten Indicazione der Sculpturwerke der neuen Borghesischen Sammlung p. 24 no. 6 „Busto di Minerva Gorgolofa, cioè coperta di elmo formato dal capo di Medusa". Auch ist in den Annalen des Instituts im Inhaltsverzeichniss (p. 224) nachträglich bemerkt, dass „andere Wiederholungen derselben Darstellung im Casino des Pirro Ligorio im Vaticangarten sich finden". Braun spricht von „häufigen Wiederholungeu dieses originellen Typus, welche die Römischen Museen darbieten (woraus doch kaum auf mehr andre als die erwähnten zu zählen seyn möchte) und welche auf ein berühmtes Vorbild schliessen lassen, dass die Bezeichnung der Pallas Gorgolopha, der Gorgobehelmten, geführt zu haben scheine."

Der nur einmal vorkommende Beiname der Pallas hat ein grosses Missverständniss veranlasst. Denn sicherlich ist eben so wenig die Göttin Pallas als die Medusa auf ihrem Haupt ein Helm. Die mit dem Fell eines Löwenkopfs, gleich ihrem Herakles, bedeckte Pallas bei Braun Taf. 70 wird man nicht eine Löwenkopfbehelmte nennen. Eine Gorgolopha würde auf der Scheitelwölbung des Helms eine Gorgo haben, wie die des Phidias und die Giustinianische eine Sphinx. Denn der zweite Theil des Worts ist von dem Helmbusch (λόφος) entlehnt, an dessen Stelle die Figur tritt, und die griechischen Beiwörter sind durchaus bestimmt und unzweideutig. Bei der Kriegsgöttin ist die Gorgo Zeichen des Schreckens den sie verbreitet, und es kommt dieses Zeichen ausser an der Aegis auch an dem Helmlappen vor, doch nur selten [1]). Auf der Spitze des Helms

1) Gerhard und Panofka Neapels ant. Bildw. S. 27 No. 85 und 87. Eine von diesen wird die Büste aus Herculaneum bei Braun Taf. 58 seyn.

würde die Gorgo nicht klein und untergeordnet in Relief wie auf dem Helmlappen, sondern in verhältnissmässiger Grösse, in voller Gestalt gebildet seyn und der Pallas den äussersten Ausdruck der Furchtbarkeit geben. Darum ist bei Aristophanes in den Acharnern (567) Lamachos ein Gorgolophes, ein Gorgobehelmter[2]; und zugleich hat dieser charakteristisch genug das Schreckenszeichen dazu auch auf dem Schilde, wie Agamemnon bei Homer, „ein gorgorückiges Schildesrund" (1124), und in den Rittern ist es auch gerade Kleon dem der für seine kriegswüthige Athena erfundne Name Gorgolopha in den Mund gelegt ist; von einem Künstler ist er schwerlich veranlasst worden, da diese Maass zu halten wohl verstanden. Etwas Andres ist es wenn in einem Chorliede der Helena von Euripides (1316) Athena selbst figürlich eine Gorgo, furchtbar wie diese, genannt wird (*ἁ δ' ἔγχει Γοργὼ πάνοπλος*), was ebenfalls zu grossem Missverständniss Anlass gegeben hat[3]. Und wie vertrüge sich nun mit diesem für den Charakter einer Pallas entscheidenden Grauenzeichen der Ausdruck unserer Göttin, ja der der Medusa selbst auf ihrem Haupt? Denn darin hat Braun Recht und es fühlt sich bei dem ersten Blick auf den Gypsabguss, dass der Gesichtsausdruck der Medusa eine ergreifende Parallele bildet zu dem „wehmüthigen, schmerzenreichen Ausdruck, der fast modernen Empfindsamkeit" der Göttin. Nur ist das tief Schmerzliche in den Zügen der Medusa nicht daraus zu erklären, dass das Grauenwesen sich erst im Todeskampfe veredelt habe.

---

2) *Λάμαχος ὁ Γοργάσου* Ach. — 1181 vgl. m. kl. Schr. I, 7. Hesych. *γοργολόφης, ἀπὸ τοῦ λόφου τῆς περικεφαλείας*. So auch der Scholiast. Ungenauer Schol. Equ. 1181 *ἡ ἐκ τῆς κεφαλῆς τῆς Γοργοῦς τὴν κεφαλαίαν ἔχουσα*, wozu schon H. Stephanus bemerkt: vel potius caput Gorgonis in cono. Etym. M. *γοργολόφης ὁ φοβερός*. Der Duc de Luynes Etudes numism. 1835 p. 41 bezog das Beiwort Gorgolopha auf den Kampf der Athena gegen die Gorgo.

3) K. O. Müller Proleg. S 310 ff. A.

Die Pallas ausgeschlossen, ist keine andere Göttin an die hier gedacht werden könnte, als Aphrodite. Sie ist es an die von Anfang hätte gedacht werden sollen, da ihr Ideal so sprechend ähnlich ausgedrückt ist; und gerade nur sie ist es auch in deren Geschichten allein sich ein Grund zu dem Ausdruck des Schmerzlichen, der in dieser Darstellung der herrschende ist, möchte auffinden lassen.

Die Herrschaft der Aphrodite im Leben der Menschen ist in den manigfaltigsten Arten ihrer Einwirkungen in der alten Litteratur und Kunst tausendfach geschildert und ausgedrückt, oder angedeutet oder bezeugt. Nur die tragischen Katastrophen, die ihre Gewalt über die Herzen natürlich auch in dem gesündesten, wenigst verbildeten Volk, zumal in einem so lebhaften wie die Griechen, zuweilen herbeiführte, sind verhältnissmässig in der Litteratur versteckter und daher weniger bekannt. Doch seitdem die Sicilischen Hirten davon sangen:

wie um die Xenea einst hinschmachtete Daphnis der Kuhhirt,

sind gewiss in gar mancher Griechischen Landschaft unter dem Volk wehmüthige Lieder erklungen von dem Schmerz blühender Jugend über nicht erwiederte oder aus Hochmuth verschmähte Liebe. Der alte Dichter Stesichoros sang die schöne Kalyke, die sich vom Leukadischen Felsen in das Meer herabstürzte, weil sie eines geliebten Jünglings rechtmässige Gattin zu werden Aphroditen vergebens angefleht hatte. Hermesianax erinnerte seine Leontion an den wohl viel gesungnen Menalkas, der aus Liebe zur Euippe (ein Name der vornehmen Klasse) sich von einem Felsen herabfallen liess. Harpalyke tödete sich, weil sich das Herz des Iphiklos nicht erweichte. Aber die schnöd und grausam aus Stolz oder Vorurtheil zurückgewiesene Liebe findet auch ihre Rächer an den Göttern, wie in der Geschichte von Kallirrhoe und Koresos bei Pausanias, oder in einem

Anteros, wie in der von Melitos und Antagoras in Athen bei demselben und Aelian.

Eine Antaphrodite kommt nicht namentlich vor; aber wohl tritt auch sie als Rächerin der Fühllosigkeit auf in einer sehr berühmt gewordenen Kyprischen Geschichte, worin sie die stolze, grausame Schöne in Stein verwandelt, deren Herz schon vorher wie Stein gewesen war. Diese Geschichte erzählen nach der Leontion des Hermesianax Antoninus Liberalis (39), Ovid in den Metamorphosen (14, 698—761), der sie allbekannt in ganz Cypern nennt, und Plutarch in seinem Liebesbuch (20); alle drei übereinstimmend im Wesentlichen und verschieden unter einander nur in den Namen des Paars und Ovid und Antoninus unter sich in der ausführlichen Erzählung von dessen persönlichen Verhältnissen. Plutarch führt auch eine gleiche Geschichte an von einer in Stein verwandelten Kreterin, der man den Namen Gorgo gegeben hatte, im passiven Sinn.

Die Erzählung von der Härte, wodurch die kalte Kyprische Schöne den Jüngling dahin brachte sich an ihrer Thüre zu erhängen, kann ich übergehen. Die Hauptsache ist dass sie, als nun dessen Leichenzug, in welchem sein verblichener Leib auf der Bahre zum Scheiterhaufen getragen wurde und Klagetöne erklangen, aus kalter Neugierde in den Dachraum stieg — die rächende Göttin trieb sie, sagt Ovid — aus dem Fenster herabschaute, und bei dem Anblick plötzlich zu Stein erstarrte. Und halte diess nicht für erdichtet, so schliesst der Dichter, unter dem Bilde der (ausschauenden) Dame bewahrt Salamis noch ein Steinbild und hat auch einen Tempel der Venus unter dem Namen der Ausschauenden (Prospicientis), mit der Statue derselben darin, wie sich von selbst versteht. Antoninus Liberalis sagt nur, dass Aphrodite die Ausschauende, die bei ihm *ἐκκύψασα* heisst, in Stein verwandelte. Plutarch aber bestätigt, dass die Versteinerte, Namens Leukomantis, noch

jetzt in Cypern Parakyptusa genannt werde [4]). Ohne Zweifel würde ohne die Göttin, die nach Ovid diesen Beinamen wirklich führte und die Geschichte im Andenken erhielt so lang als ihre Statue unter diesem Namen und ihr Tempel bestanden, die Hartherzige nach Jahrhunderten selbst in Cypern weder unter ihrem wirklichen Namen noch unter dem Beinamen, den sie mit der Göttin gemein hatte, genannt worden seyn. Das Wort *παρακύπτειν* bedeutet ganz eigentlich auch aus dem Fenster oder im Vorbeigehen mit umgewandtem Kopf schauen u. s. w. Nun kommt noch hinzu, dass Hesychius unter *'Ελεήμων* angiebt, in Cypern habe Aphrodite den Namen der *Mitleidigen* gehabt. Schwerlich wird Jemand anstehen Cypern in dieser Glosse mit Salamis in Cypern bei Ovid, und den Namen die Mitleidige mit dem andern Parakyptusa, Prospiciens, da diese aus Mitleid mit dem Jüngling die Grausame versteinert hatte, zu verbinden. Hesychius setzt eine mitleidige Aphrodite auch nach Chalkedonia: dahin wird sie mit der Sage selbst, so wie wenigstens diese nach Kreta, von Cypern aus verpflanzt worden seyn.

Die Anwendung dieser Geschichte auf das uns beschäftigende Bildwerk ergiebt sich einfach, ohne Kunst noch Mühe, wie von selbst. Aphrodite wird Jedermann erkennen, dessen Gedanken nicht durch die Medusa auf ihrem Haupt irre geleitet sind. Sie sieht traurig und mitleidig aus, weil der durch Stolz zu Tode gequälte Jüngling sie jammert, welchen sie an der Schönen mit dem Felsenherzen rächt. Sie thut dieses so dass sie sie ganz zu Stein werden lässt, was die Medusa ausdrückt. Sonderbar scheint dass die Göttin selbst in der Haltung des von ihr verstei-

4) *Τί γὰρ ἂν λέγοι τις Εὐξύνθετον καὶ Λευκομάντιδα τὴν ἐν Κύπρῳ Παρακύπτουσαν ἔτι νῦν προσαγορευομένην; ἀλλὰ τὴν Γοργοῦς ἴσως ποινὴν οὐκ ἀκηκόατε, τῆς Κρήσσης, παραπλήσια τῇ Παρακυπτούσῃ παθούσης.*

nerten Mädchens gebildet ist, wonach sie den Namen Ekkyptusa, Parakyptusa, Prospiciens führte [5]); aber es war diess die kürzeste und deutlichste, vielleicht die einzige Art um den Augenblick der Versteinerung, im Hinblick auf die Leiche des Liebenden, worin das Charakteristische oder der Kern dieser Sage liegt, kenntlich zu machen. Am besten würde man sie nennen Aphrodite Gorgo. Das Mitleid der Göttin erhält einen dreifach verstärkten Ausdruck dadurch, dass es selbst die ihr dienende, die versteinernde Medusa durchdringt. So tief ist deren Schmerz, so stark sprechend aus den Augenhöhlen und der über den Augen, von den Schläfen gegen die Mitte hin, zusammengezogenen Stirne, dass nur noch die kühne, aber schöne Erfindung dass der Schmerz ihr die Augen zudrückt, das Ausdrucksvolle dieses schönen Gesichts vermehren konnte. Man suche nicht unter den zahllosen höchst verschiedenartigen Medusen nach Beispielen, die sich sehr wahrscheinlich auch nicht finden würden, worin sie ebenfalls wie hier die Augen geschlossen halte, die sie etwa im Sterben auf geschnittnen Steinen niederschlägt [6]). Nach solchen Beispielen hat wahrscheinlich auch der geistvolle Bildhauer nicht gefragt, als er eine Aphrodite von ungewöhnlichem Charakter, in originalster Erfindung aussann und einer rührenden Sage anzupassen suchte. Der Harmonie des Ganzen wegen musste er auch die Medusa in Trauer darstellen [Ein Epigrammatist hätte gesagt, dass selbst die versteinernde Gorgo von diesem Herzen aus Stein, dieser Stolzen die sie versteinert, schmerzlich gerührt sey. Gewiss aber ist dass nur zu einer rührenden Geschichte eine Gorgo mit diesem Ausdruck tiefer Betrübniss passt und eine andre als diese Geschichte, wobei auch Aphrodite, die versteinernde Göttin selbst, Trauer ausdrückt, (Ἐλεήμων) wird

5) S. Götterlehre 1, 558.
6) Annal. d. I. 1834 VI, 350.

schwerlich gefunden werden.] Durch die Umgebung ihres schönen und wie menschlich fühlenden Gesichts mit starren Haarstrüppen, Schlangen und Flügeln ist dafür gesorgt dass man über den tief schmerzlichen Zügen, welche den des Mitleids oder der Wehmuth im Antlitz der Göttin weit überbieten, nicht verfehlen konnte auch der versteinernden Wirkung ihrer Erscheinung zu gedenken. [Es ist eine feine, fast sentimentale Erfindung dass selbst Gorgo, die sonst fühllos versteinernde, in diesem Fall ihr hartes Amt nicht ohne tiefen Schmerz ausübt.] Der Contrast zwischen diesen Beiden, so wie der allgemeinere zwischen Aphrodite und Medusa sind ein künstlerischer Vortheil, der sich in dieser Darstellung ungesucht aus dem Stoff selbst entwickelte. Die Uebereinstimmung aller Umstände und Merkmale in dem aus den Autoren Angeführten und in dem Bildwerk giebt hier eine um so grössere Gewissheit als deren nur wenige sind, ausser diesen aber weder in jenem noch in diesem irgend etwas vorliegt was die vollkommene Uebereinstimmung unterbräche. Je mehr man den Abguss betrachtet, um so lebhafter wird man inne dass wir in diesem Nachbilde der Salaminischen Tempelstatue ein Kleinod besitzen, ein Werk das neben den schönsten antiken Compositionen noch schön genannt werden muss.

Zu bedauern ist dass in der beigegebenen Abbildung, welche die Stirne der Medusa gar nicht geben und auch ihre Augen nur sehr wenig nachbilden konnte, auch der Ausdruck der Aphrodite, besonders im unteren Theil des Gesichts nicht erreicht ist. Diess darf nicht verhehlt werden, wenn man zugleich auch gern zugesteht, dass diese Gesichtsbildung vielleicht in Zeichnung kaum je ganz treu und treffend wiedergegeben werden kann. In Mund und Kinn, in die das im oberen Theil des Gesichts angedeutete Gefühl ohne Entstellung oder ohne gegen das Göttliche der Person anzustossen nicht hätte gelegt werden können, sind wenigstens durchaus frei von dem Ausdruck von Selbstbe-

wusstsein oder wie man das Fremdartige nennen will das sich in die Zeichnung eingeschlichen hat; stimmen aber ganz zu dem Ernsten und Sinnenden das auch der lieblichen, lächelnden Aphrodite im Augenblicke des Mitleids zukommt.

Abeken[7]) bemerkt, dass einige tüchtige Kunstkenner „wegen des Ausdrucks des Gesichts und des Charakters der Arbeit“ die Authenticität der Pallas Gorgolopha bezweifelten, denen daher natürlich auch die Borghesische Wiederholung verdächtig sei; mehr andre nicht weniger wackere die Aechtheit stark vertheidigten. Die Ersten gehörten zu der Klasse von Künstlern und Kunstgelehrten die um so geneigter sind, ein Werk das etwas Auffallendes, ihnen Unerklärliches enthält, für modern zu erklären, jemehr sie alte Bildwerke gesehen und sie zu fassen und sich zu erklären sich Mühe gegeben haben. In diesem Fall rechtfertigt sie der Gesichtsausdruck der Göttin, der einer Pallas, wie verschieden auch sonst der ihrige nach einer langen psychologischen Farbenleiter ist, durchaus nicht zukommt; und vergeben kann man den Zusatz des Charakters der Arbeit, da dieses Anhängsel als Stütze eines wirklichen Grundes mit all seiner Unbestimmtheit und Willkürlichkeit bei den Zweiflern herkömmlich ist, auch wo es

---

7) Bei dieser Gelegenheit will ich nicht unbemerkt lassen, dass der Kopf aus gebrannter Erde (Mon. d. Inst. III, 8, 2) über den der Artikel der Annali (XI, 225—228), worin von der „Pallas Gorgolopha“ die Rede ist, sich verbreitet, nach bestimmten Gründen nicht eine bewaffnete Medusa, die Abeken sich in der Noth der Erklärung erfindet, darstellt, sondern eine bedeutungslose Phantasie ist, dergleichen in sicilischen und unteritalischen Terracotten gar viele vorkommen; und dass auch das im Text abgebildete kleine Erzfigürchen von Messina nicht eine andre bewaffnete Medusa, sondern einen Typhon darstellt, ähnliche dem grossen aus Marmor in dem langen Corridor des Vatikanischen Museums. Ein ganz ähnliches ist im Brittischen Museum unter den Bronzen aufgestellt unter den Satyrn.

noch so schwer seyn möchte den Character der Arbeit hinlänglich zu unterscheiden. Mehr sagen mir indessen die Andern zu, welche über antik und modern genug in's Klare gekommen waren, um vollkommen gewiss zu seyn dass, wie auch der Widerspruch dieses Ausdrucks und einer Pallas zu lösen seyn möge, dieses Werk von einem neuern Bildhauer weder ausgedacht noch ausgeführt seyn könne. Ein solcher hätte es leicht gehabt die Medusa nicht mit geschlossenen Augen zu bilden. Auch äusserliche Gründe für die Aechtheit lagen schon damals vor, zunächst die mehrfachen, wenigstens drei in Rom befindlichen Wiederholungen desselben Weıks von dem hier die Rede ist, das nämlich als Geschenk Canovas an den feinen Kenner der alten Kunst W. R. Hamilton in London gekommen ist. Mit der Anführung dieser Schenkung verbindet Abeken die Angabe dass ein Bauer den Marmor, den er in der Campagna gefunden, zu Canova gebracht habe. Wer aber Canovas Stellung in Rom kennt, wird nicht glauben dass dort irgend Jemand, gar ein Campagnuole einen unächten Marmor, den er gefunden habe, ihm zugetragen hätte. Unter der Menge von antiken Fragmenten die an seinem Haus und der Zugangswand eingesetzt waren, ist mir nichts aufgefallen das nicht wirklich antik gewesen wäre.

Da die besprochene Aphrodite ein Antefix bildet, so ist zu vermuthen dass an dem architektonisch construirten Werk woran dieses sich befand, ein andres mit ihr in Bezug oder Contrast stand, oder dass mehrere Antefixe ähnlicher Art daran zusammentrafen.

Auf Anlass obiger Erklärung hat sich der unermüdlich thätige Herausgeber der Archäologischen Zeitung, worin sie im Januar erschienen war, an Herrn W. R. Hamilton in London gewandt und von ihm vom 27. Febr. folgende Nachricht, die er in dem Anzeiger 1857 S. 66* mittheilt, erhalten: Mon ami Canova, qui me régala cette

tête lorsque je passais chez lui quelques mois à Rome en 1820—21, m'assura qu'il la regardait comme le plus beau morceau de sculpture grecque qu'on avait deterré dans les alentours de Rome pendant son séjour là. Il la tenait toujours placée sur son cabinet de travail. Vous l'appelez tête de Minerve et c'est l'opinion générale. Seine eigne Erklärung, die er hinzufügt, Perseus (s. die angeführten Specimens of ancient sculpture), gründe sich auf eine Münze in Hunter Descr. nummorum populorum cet. Lond. 1782 mit Pallas und dem Revers Perseus „selon moi" wie er sagt. — Mir schrieb Rauch, dass Canova ihm den Abguss verehrte „wie der Marmor gefunden war." Die anhaltende Bewunderung Canovas und Rauchs, der von ihm den Abguss hatte, noch in seinen spätesten Tagen wird denjenigen etwas sagen welche die Schönheit des Werks nicht selbst empfunden hätten. Diese nimmt aber einen neuen Glanz an durch die von beiden berühmten Künstlern nicht geahnte Beziehung auf die hinlänglich bezeugte durchaus eigenthümliche Geschichte, die zu der sinnreichen Composition den Anlass gegeben hat; einer Composition, worin Alles mit dem Thatsächlichen, der Sage von der Anaxarete in Salamis, so ungezwungen und glücklich zusammentrifft, und durch welche die ohne diese Geschichte unerklärlichen oder befremdlichen Merkmale des Bildes, die leise angedeutete Trauer der Aphrodite Eleëmon, der Mitleidigen (welche E Braun selbst unter der falschen Voraussetzung, dass es Pallas sey, ehrlich bezeugte) und die tiefste Betrübniss der Gorgo als sprechend und verständig erfunden beurtheilen lassen. Gerhard fügt, nachdem er die Hamiltonsche Erklärung „dieses räthselhaften Kopfes, der ungleich mehr (ich muss behaupten, so sehr als irgend ein andrer) bekannten Venusidealen als sonstigen Minervenköpfen entspricht", noch hinzu: „Andrerseits verbleiben die Herren Bötticher und Panofka bei ihren bisherigen Zweifeln am Alterthume des Originals, dessen weichlicher Ausdruck, ver-

bunden mit der Seltsamkeit geschlossener Augen eines Medusengesichts, zumal an dieser Stelle mit einem antiken Werk unverträglich sey.“ Cicero sagt: cujusvis hominis est errare, nullius nisi insipientis in errore perseverare. Auf eine Klasse von Archäologen und Kritikern heutiger Zeit darf diess billigerweisse nicht angewandt werden. Sie glauben das Ansehn ihrer Aussprüche zu wahren indem sie bei der Verstecktheit des Sinnes in vielen Monumenten und der Schwierigkeit vieler historischen und antiquarischen Fragen für die Mehrzahl der Leser, an ihrem einmal abgegebenen Votum festhalten, und man könnte ihnen höchstens eher Prüfungs- als Wahrheitsscheu, Gleichgültigkeit gegen wahr und unwahr, richtig und unrichtig zutrauen. Am wenigsten möchte ich das Gefühl für die Schönheit, für das Aechtantike in den Formen überhaupt, so wie in der Idee und Erfindung eines Werks nach einem solchen eigensinnigen Widerspruch oder festgehaltenen Zweifel messen. In dem kleinen Monument decken sich die einfache eigentliche Geschichte und alle Kriterien des Werks und schliessen alles Andre so vollständig auf wie vielleicht in keinem zweiten.

Durch Zeichnung ist diess Werk kaum zur vollen Anschauung zu bringen. Nur um ihm durch solche Art der Veröffentlichung nicht grossen Schaden zuzufügen, ist hier keine beigefügt worden. Im Gypsabguss wird es nach und nach sich verbreiten, da der kleine Umfang diese Verbreitung so sehr leicht macht.

Bacchus mit der Stierhaut[1])

Taf. II.

Diese kleine, gegen drei Palmen hohe Statue ist vor kurzer Zeit in Rom aufgetaucht und befindet sich im Besitz des Malers Herrn Wittmer. Sie fällt auf durch den noch nicht vorgekommnen Anzug oder Schmuck der über den Rücken hinabfällt, ist jedoch leicht zu erklären und unter viele andre Bildwerke an ihrer Stelle einzureihen.

Bekannt ist dass in der alten Zeit des symbolischen Cultus der Stier die Gottheit in der zeugungskräftigen Frühlingszeit bedeutete, welcher die des Absterbens im Bilde des Wolfs gegenüberstand. Diese beiden im Kampf stellte ein altes Relief in Argos, wo Apollon Lykeios verehrt wurde, dar[2]) und dieser Gegensatz liegt dem Mythus in der Ilias zu Grunde dass Dionysos von Lykoergos in das Meer zurückgetrieben wird, in das Urgewässer aus welchem alle Feuchtigkeit, durch welche die Frühlingssonne schafft, abgeleitet wurde. Auch nachdem die Tempel der mythischen, menschlichen Götter ganz Griechenland längst erfüllt hatten, erhielt sich noch viel von dem alten Naturdienst. So rief man in Argos den Dionysos *βουγενής*, was von Stier, *βοῦς*, *ταῦρος*, so wie *ταυρογενής* in einem Orphischen Bruchstück, nicht verschieden in der Bedeutung ist, unter dem Klang von hinter Thyrsen versteckten Trompeten aus dem Wasser

1) Annali d. Inst. archeol. 1857 p. 146—150. Mit einem Zusatz von G. Brunn über die Arbeit des Marmors. Monun. 9. 6. tav. 6, 1. 2.

2) Pausan. 2, 19, 5—6, Plut. Pyrrh. 22.

indem man in den Abgrund dem Thorhüter (πυλάοχος) ein Lamm warf.[3] Und in Elis riefen die Weiber welche das Fest Thyia acht Stadien von der Stadt entfernt feierten den Gott an zu ihnen zu kommen in den Tempel mit dem Refrain des kurzen Gebets ἄξιε ταῦρε, ἄξιε ταῦρε.[4] Ja als die Zeit gekommen war dass in den mythischen Göttern Phantasie und Glaube nicht mehr volle Befriedigung fanden, da wandte man sich in diesem, wie in andern Culten, mit einem gewissen mystischen Sinn, zum Alten zurück, also zu dem Stierbild. Bei Euripides nennt in den Bacchen der Chor den Dionysos ταυρόκερων θεόν (90=99 vgl. 878=912) und ruft ihn an „erscheine Stier," φάνηθι ταῦρος (971=1006), bei Sophokles lesen wir in einem Bruchstück ὁ βούκερως Ἴακχος, wo Dionysos verstanden ist. Daher ist von vielen Dichtern Dionysos Stier genannt worden,[5] und in mehreren kleinen Monumenten ist in dem Stier Dionysos zu erkennen. Besonders aber bezeichneten nur die aus den Schläfen hervorragenden Hörner der Menschengestalt diesen Dionysos, wie Philostratos sagt.[6] Daher die Beinamen ταυρόκερως, ταυρομέτωπος, ταυρωπός, δίκερως, κέραος, χρυσόκερως, εὐκέραος, κερατοφόρος, auch δίμορφος[7] die auch von Römischen Dichtern oft nachgeahmt wurden.[8] Nach Plutarch machten auch viele der Hellenen stiergestalte Statuen (ταυρόμορφα ἀγάλματα),[9] nach Athenäus war so Dionysos in Kyzikos stiergestalt aufgestellt:[10] diess ist aber

3) Plut. de Is. et Os. 35.

4) Plut. l. c. und qu. Gr. 36. Paus. 6, 26, 1.

5) Athen. 11 p. 476 a. Lycophr. 209 κερασφόρος ταῦρος. Plut. de Is. und Os. 35. Quaest. Gr. 36. Nonn. 5, 566. 6, 156—164. 13, 140.

6) Imag. 1, 15.

7) Diod. 4, 4 Orph. H. 30. Nonn.

8) Tib. 2, 1, 36 u. A.

9) de Is. et Os. 35.

10) Athen. 11 p. 476 a ἐν δὲ Κυζίκῳ καὶ ταυρόμορφος ἵδρυται.

nur auf die Hörner des Dionysos bei übrigens menschlicher Gestalt, zu beziehen. Der sinnige Spencer wunderte sich in seiner Polymetis darüber dass man die Hörner so selten an den Statuen des Dionysos erblicke und sann auf Ursachen davon: eine andre erdachte sich Lessing, aber noch unglücklicher. [11]) Die Beispiele sind jetzt nicht mehr selten. Mit einem Stierkopf, *ταυροκέφαλος*, [12]) kommt der Gott wohl nicht öfter vor, weil es hässlich ist, aber wenigstens in dem Basrelief des Pariser Museums, wo er die sieben Plejaden führt [13]). Kleine Hörner entstellen weniger und deuten dennoch das mystische Symbol hinlänglich an. Eine gehörnte Herme, mit der Mitra geschmückt, findet sich im Vatican [14]). Das kön. Museum zu Berlin bewahrt eine wohlgearbeitete Büste von grünem Basalt mit Hörnern zu beiden Seiten der Stirn, die Bildung des Gottes die gewöhnliche. [15]) Am schönsten ist der Kopf im Capitolinischen Museum, der so lange für Ariadne gehalten worden ist, weil das Bild der Jungfrau so lebendig ist dass man die eben hervorbrechenden Hörnchen übersah. [16]) In einem Erzbild sehen wir den Dionysos mit Hörnern und auch mit

---

Vorher geht *τὸν Διόνυσον κερατοφυῆ πλάττεσθαι* und zwischen dem und dem Andern dass er auch *ταῦρος* genannt werde, steht das Andre. Ein Fest in Kyzikos hiess *ταυροχολία*. Hesych.

11) Laokoon Kap. 8 S. 95.

12) Luciani D. D. 9. *ταυρόκρανος* bei Nonnos.

13) Millin Gal. mythol. pl. 70, 253.

14) Hirts Bilderbuch Taf. 10, 3, welcher bemerkt dass eine dieser ganz ähnliche Herme in Villa Albani jetzt für Korinna ausgegeben werde. Gal. myth. pl. 71, 249. Beschreibung des Vaticans von Gerhard S. 282. Nr. 65.

15) Abgebildet schon in Begers thes. Brandenb. III p. 240, dann bei Hirt a. a. O. als Vignette S. 76.

16) Das Kunstmus. zu Bonn 2. Ausg. S. 73. O. Müllers Archäol. §. 388, 1. Ovid Metam. 4, 20 tibi cum sine cornibus adstas, virgineum caput est.

Ohren des Stiers.[17] Zwei Münzen mit dem gehörnten jugendlichen Bacchuskopf führte schon Ez. Spanheim auf.[18] Nicht zu verwundern ist dass es manchen Künstlern doch widerstrebte das jungfräuliche Gesicht zu entstellen und dass sie sich daher begnügt haben das Stiersymbol auf andre Art anzubringen, vielleicht auch um ihre Erfindsamkeit in der Art wie diess geschehen könnte zu üben. So hat denn einer an einer wohlgearbeiteten Büste von rothem Marmor in Berlin, zu dem Kranze von Epheu und Weinlaub um den Kopf einen Stierkopf statt des Haarschlupfs im Nacken angebracht.[19] Dem wenigstens vorzuziehen möchte es seyn, dass an unserer Statue eine Stierhaut über den Nacken hinabhängt. Denn auf dieselbe Art die Figur mit einer Nebris zu behängen, giebt eine gar nicht ungefällige Abwechslung ab. Wir finden so ein Kind mit Trinkschale und Traube, die Nebris über den Rücken herabfallend und auf den Leib zusammengefasst.[20] Da aber die Stierhaut mit den grossen Hörnern des Kopfs etwas Plumpes hat, so scheint der Uebereinstimmung wegen der Bildhauer dem Ganzen und besonders dem Weinstock, worauf die Figur sich lehnt, etwas Derbes gegeben zu haben. Das Attribut in ihrer Rechten hielt Heinrich Brunn für ein Rebenmesser.

17) Bronzi di Ercolano T. 1 tav. 1

18) De u. et pr. num. diss, 7 p. 392. Der bärtige Dionysos soll gehörnt nur auf Münzen von Naxos in Sicilien vorkommen.

19) Berlins Ant. Bildw. von Gerhard N. 45, arch. Ztg. 1851 Taf. 33. Viel Vorliebe für Mysterien verräth die nicht wenig gezwungne Erklärung dass ein Kind als Bacchus vorgestellt sey und der Stierkopf auf Mysterien deute, für welche dasselbe frühzeitig bestimmt worden sey. [Auf dieselbe Art ist in zwei Vasenbildern, die ich später aus Annali 1858 p. 85 kennen lerne mit dem Kopf der Arne der eines Schafbocks, mit dem einer „Helène Leonte" (Ptolem. Hephaest. ap. Phot. Bibl. p. 149, 33) der eines Löwen verbunden, um auf die Bedeutung der Namen Arne und Leonte hinzudeuten.]

20) Clarac Musée de sculpt. pl. 674. 1562. Costume assez singulier par son ajustement.

Aristophanes und Menander [1])

Taf. III.

Die Doppelbüste der ich, unter Zustimmung einsichtsvoller Freunde [2]), diese beiden Namen beizulegen nicht anstehe, ist angeblich auf dem Boden von Tusculum gefunden worden und fiel mir im December vorigen Jahres unter den Kunstschätzen des Herrn Francesco Capranesi zu Rom in die Augen: ich muss sagen zu meiner grossen und freudigen Ueberraschung. Denn da die eine Seite das bekannte Bildniss des Menander wiederholt, so musste mir nothwendig gleich der erste Anblick die Vermuthung eingeben, dass der Kopf gegenüber den Aristophanes vorstelle, dessen Bild uns bisher noch unbekannt war. Eine enge und bedeutungsvolle Beziehung ist nicht nur in den mythologischen Doppelhermen, sondern auch in den historischen, so viele wir deren haben, durchgängig unter je zwei auf diese Art unter einander verbundenen Köpfen als der Grund dieser Verpaarung zu erkennen. So sind Homer und Archilochus verbunden weil jeder von beiden als der grösste Dichter entgegengesetzter Gattung allgemein anerkannt war, Herodot und Thukydides, Sophokles und Euripides als je zwei in ihrem Gebiet gleichsam um den Preis der höchsten Geltung streitende Schriftsteller, Epikur und Metrodor als Lehrer und Schüler, Bias und, wie Visconti aus der Verbindung selbst schloss, Thales; auch Sokrates und Seneca

1) Annali d. J. di corrisp. archeol. 1853, 25, 251–265.

2) Bullettino 1853. p. 84 f.

als die berühmtesten Philosophen, jeder seiner Nation und Zeit. [3]) Dem Menander hat der allgemeine Ruf unter den vielen grossen Dichtern der neuen Komödie die erste Stelle angewiesen, dem Aristophanes unter denen der alten. Menander wurde nach einem Griechischen Epigramm neben Homer aufgestellt[4]), weil ihn der Grammatiker Aristophanes, der übrigens auch den ihm selbst gleichnamigen Dichter zu schätzen wusste, für den nächsten nach Homer erklärt hatte. Dass man von Aristophanes dasselbe hätte sagen können, unterliegt nach unzähligen Stimmen des Alterthums keinem Zweifel. Die Tänia um den Kopf des Sophokles, überhaupt und in den Doppelbüsten insbesondre, ist früher in den Schriften des Instituts als ein Zeichen des ihm unter beiden gleichzeitigen Tragikern zuerkannten Vorzugs gedeutet worden, so wie Homer dem Archilochus gegenüber durch sie ausgezeichnet ist. Dieses unscheinbare Kennzeichen muss, so lange nicht seine Bedeutung durch neue Entdeckungen ins Schwankende und Unsichre gezogen ist, zureichen um jeden Gedanken an einen andern Dichter als Aristophanes, der dem Menander entgegengesetzt seyn sollte, auszuschliessen. Dass einem Dichter der neuen oder gar der mittleren Komödie vor dem Menander die Tänia sey gegeben worden, lässt sich nach Allem was uns von den Dichtern jener beiden Arten und über ihn selbst vorliegt, durchaus nicht erwarten. Aber einer der berühmten Zeitgenossen Menanders würde auch gewiss nicht durch den Bart von ihm unterschieden worden seyn, welchen namentlich auch der Posidipp der Vaticanischen Statue so wenig als er selbst trägt. Dass auch der Gesichtsausdruck des Kopfs mit der Tänia der heiteren Komödie des bürgerlichen Lebens widerstreite, werden wir uns bald überzeugen. Hingegen mochten nicht leicht zwei andere

3) Visconti icon. gr. 2, 5. 10. 25, 2. 27, 1. 7. ann. XVIII tav. E. Re, Seneca a Socrate. Rom 1816.

4) Brunck. Anal. *ἀδέσπ.* n. 563 (*Οὐ φαύλως*).

Arten der Poesie so sehr zur Vergleichung auffordern oder die Kunstrichter und Leser so leicht in Partheien für die eine oder die andre scheiden als die alte und die neue Komödie, denn sie bieten bei gemeinschaftlichem Namen eben so grosse äusserliche und oberflächliche Aehnlichkeiten als tiefgehende Verschiedenheiten dar. Die Vergleichung Plutarchs zwischen den berühmtesten Repräsentanten dieser beiden Gattungen, Aristophanes und Menander, wovon wir die Epitome besitzen, ist sehr wahrscheinlich nicht die erste und einzige gewesen und die auffallenden Urtheile die sie enthält, sind vielleicht nur darum so einseitig und zum Theil fast unbegreiflich, weil sie einer eben so ausschliessenden Erhebung des Aristophanes über den Menander sich entgegenstellten. Viel erträglicher ist der Vorzug, welchen in Plutarchs symposischen Gesprächen einer der Unterredner dem Menander zum Vorlesen für Tischgesellschaften vor der alten Komödie giebt (VII, 8, 3). Unter andern Gesichtspunkten zieht Dio Chrysostomus ihn derselben vor (XVIII p. 255). Es wäre zu verwundern wenn nicht gerade die Frage über den Vorzug des einen der genannten beiden Dichter vor dem andern eine der von den Litteraten behandelten Streitfragen (ζητήματα) gewesen seyn sollte. Wiewohl seit der Herrschaft der Könige Vieles zusammenwirkte um den Dichter der Athenischen Ochlokratie hinter den des späteren und an vielen Orten gleichen Griechischen Privatlebens in den Hintergrund zu drängen.

Die Uebereinstimmung des einen von beiden Bildnissen mit dem Menander der Vaticanischen, von Visconti früher und dann zugleich mit dem ganz ähnlichen, durch die antike Beischrift beglaubigten Schildportrait in der Ikonographie herausgegebenen Statue ist so in die Augen fallend, dass es überflüssig wäre darüber etwas zu sagen. Nur wenn man alle drei Bildnisse im Gypsabguss neben einander vor sich sähe, würden sich Bemerkungen über Verschiedenheiten und Uebereinstimmung einzelner Züge ma-

chen lassen, wie sie oft auch die besten Abbilder bedeutender Physiognomieen zu machen Anlass geben, um danach den wahrscheinlichen Charakter derselben im Leben mit grösserer Sicherheit und Schärfe aufzufassen. Dagegen ist der Ausdruck des andern Kopfs genau zu prüfen, um zu sehn ob er die auf die Zusammenstellung mit Menander und auf die ihn selbst schmückende Tänia gegründete Hypothese entweder zu unterstützen oder bedenklicher zu machen geeignet sey.

Hier kommt nun zuerst in Betracht dass Aristophanes, wie wir von seinen Scholiasten erfahren, von seinem Nebenbuhler Eupolis Kahlkopf gescholten worden ist [5]). Ja Aristophanes selbst verräth in der Parabase des Friedens dass man ihn wohl so nennen mochte, wenn er nicht etwa darauf zielt oder gewissermassen darauf antwortet dass Eupolis ihn öffentlich so genannt hatte. Den Meisten dürfte dieser Umstand von vorn herein zureichen um zu erklären dass der mit dem Band geschmückte Gegenmann des Menander nicht den Aristophanes vorstellen könne. Aber gerade die Stelle worin Aristophanes über seine Kahlköpfigkeit scherzt, muss uns aufmerksam machen auf den Unterschied zwischen kahlköpfig und kahlköpfig. Im eigentlichen Sinn ist kahlköpfig, *φαλακρός*, wer über dem Scheitel kahl ist (*ἡ κατὰ κορυφὴν λειότης*): aber im Allgemeinen wird so auch genannt wer das Haar theilweise, über der Stirne verloren hat oder „anfängt kahlköpfig zu werden.“ Dafür

---

5) Schol. Nub. 554: *Εὔπολις δὲ ἐν τοῖς Βάπταις τοὐναντίον φησίν, ὅτι συνεποίησεν Ἀριστοφάνει τοὺς Ἱππεῖς; λέγει δὲ τὴν τελευταίαν παράβασιν. φησὶ δὲ*

κἀκείνους τοὺς Ἱππέας
ξυνεποίησα τῷ φαλακρῷ τούτῳ κἀδωρησάμην.

Schol Equ. 1291: *φασί τινες Εὐπόλιδος εἶναι τὴν παράβασιν, εἴ γε φησὶν Εὔπολις. ξυνεποίησα τῷ φαλακρῷ.* Diesen Theil der Parabase der Ritter hat Meineke auch unter die Fragmente des Eupolis aufgenommen p. 578.

fehlte es nicht an einem besondern Ausdruck, welchen Phrynichus in seinem Wortvorrath anführt[6]), und welchen Lucian und Jul. Pollux mehrmals gebrauchen. Aber es lässt sich nicht bezweifeln dass man für gewöhnlich und zumal wenn man über die Glatzen scherzen oder sie Andern vorwerfen wollte, die Unterscheidung zu beobachten unterliess und lieber den vollen Ausdruck nahm, der daher auch gegen den andern sehr häufig vorkommt. Wenn also Eupolis der auf Aristophanes schimpft, und dieser von sich selbst das Wort *φαλακρός* gebraucht, so ist gar wohl möglich dass Aristophanes nicht einen kahlen Scheitel hatte, sondern nur die enge Stirn, wie Horaz sagt, verloren hatte, welche sonst schwarze Haare bedeckten. In der Parabase der Wolken rühmt er sich dass er die gemeinen Spöttereien und Spässe der Komödie, namentlich auch die auf die Kahlköpfe verschmäht habe[7]), und da er im Frieden seine eigne Kahlköpfigkeit Preis gab, so bemerkt Plutarch in Beziehung darauf und auf des Kratinos Trunkliebe, welche dieser selbst auf die Bühne gebracht hatte, dass die Komiker zuweilen über sich selbst spotteten um die Bitterkeit

---

6) I. Bekkeri Anecd. Gr. I. p. 16: *οὐχ ὁ φαλακρός, ἀλλ᾽ ὁ ἀρχόμενος ἀποφαλακροῦσθαι.* Auch *ἀναφάλαντος*, *φαλαντίας* und *ἀναφάλακρος*, *ὑποφάλακρος*, *μεσοφάλακρος*. Eine andere Bedeutung der *ἀναφαλαντίασις* ist die, welche Aristoteles H. A. III, 11 neben der Erklärung von *φαλακρός* angiebt, *ἡ κατὰ τὰς ὀφρύας λειότης.*

7) Nub. 540. Schol. *τοῦτο διὰ τὸν Εὔπολιν*, würde eine falsche Vermuthung seyn, wenn man verstände, dass Eupolis in die Klasse gehöre, wovon die Rede ist, da diese Spötterei gewiss nicht einem einzelnen Komiker eigen gewesen war. Zwar ist ungeschickt auch zu 542 bemerkt: *τοὺς δὲ φαλακροὺς εἰσήγαγε ἐν Εἰρήνῃ*: denn es ist ein Unterschied zwischen dem was Aristophanes den Vorgängern vorwirft, und dem Scherz im Frieden. Versteht man aber *διὰ τὸν Εὔπολιν* so wie ich selbst eben vermuthet habe, weil Eupolis ihn Glatzkopf genannt hatte, so ist die Bemerkung wenigstens gewiss nicht unwahrscheinlich.

zu entfernen [8]), oder um mit ihrem beissenden Scherz über Andre zu versöhnen. Diess Motiv ist sehr einleuchtend, und der Scherz des Aristophanes über seine verlornen Haare musste um so bessere Wirkung thun, jemehr ihm deren noch geblieben waren, oder wenn er sich den Kahlköpfigen zuzählte, obgleich er nicht eigentlich *φαλακρός*, sondern nur *φάλαντος* war. In diesem Falle verträgt sich die Büste mit den Textstellen, die man ihr entgegenhalten musste. Denn ein kleiner Büschel Haare, wie wir an ihr sehen, in der Mitte stehen geblieben, während auf beiden Seiten breite glatte Stellen sich hoch hinauf ziehen, ist gerade die gewöhnliche Form unter welcher der Halbkahle oder die *ἀναφαλαντίασις* sich darstellt. Diese Art der Kahlheit hat freilich der Bildhauer, wie es scheint, mit künstlerischer Freiheit behandelt und mehr angedeutet als sehr auffallend gemacht. Charakteristisch aber bleibt sie auch so und dient also eher zur Bestätigung als zur Verdächtigung der angenommenen Benennung des Kopfs. Man kann noch weiter gehn und finden dass Aristophanes selbst, neben dem Spott über seine Person, zugleich auch die Art seiner Kahlheit in einer feinen Andeutung näher bestimmt habe, so dass sie darnach gerade auf das herauskäme was man ohnehin als das uneigentliche Kahlköpfige verstehen und bei ihm voraussetzen darf. Er empfiehlt nemlich seines Siegs sich anzunehmen so den Männern wie den Jünglingen und auch den Kahlköpfigen. Bei den Letzten bleibt er stehn und sagt: denn wenn ich siege, wird Jeder sagen bei Tisch und Gelag, bringe dem Kahlkopf, gieb dem Kahlkopf und entziehe nichts dem edelsten der Dichter, der die Stirn eines Mannes hat [9]). In der Parabase der Ritter,

8) Sympos. II. 1, 12. Aus diesen Dichterstellen ist der kahlköpfige Aristophanes unter Sophisten und Pedanten berühmt geblieben, wie man aus Suidas sieht v. *Μητροφάνης*.

9) Pac. 765:

Πρὸς ταῦτα χρεὼν εἶναι μετ' ἐμοῦ

im vierten Jahr seiner ungewöhnlich früh begonnenen theatralischen Laufbahn, fordert er den lauten Beifall der Zuschauer heraus, damit der Dichter erfreut heimgehe, mit dem gewünschten Erfolg, heimgehe mit glänzender Stirne (550), und auch hier erinnert ein Scholiast an die Kahlköpfigkeit. Aber wenn hier anders, was nicht wahrscheinlich ist, wirklich Doppelsinn oder Anspielung auf das Persönliche gemeint war, so ist offenbar nicht an eine vollständige Glatze, sondern nur an eine breite Stirne zu denken: der Dichter hätte sich wirklich lächerlich gemacht, wenn er eine glänzende Stirne statt eines glänzenden Schädels da genannt hätte, wo er gewiss nicht über sich scherzen wollte. Auch in der Stelle im Frieden, bei dessen Aufführung, sieben Jahre später, der Dichter wahrscheinlich immer noch ein Dreissiger, vielleicht ein angehender Dreissiger war, wo die Stirne des Manns, nach der richtigen Bemerkung eines alten Erklärers, Freimüthigkeit bedeutet und mit dem Ruhm des edelsten, muthigsten Dichters zusammenhängt, würde das Wort Stirne nicht gut ge-

---

καὶ τοὺς ἄνδρας καὶ τοὺς παῖδας.
καὶ τοῖς φαλακροῖσι παραινοῦμεν
ξυσπουδάζειν περὶ τῆς νίκης.
πᾶς γάρ τις ἐρεῖ νικῶντος ἐμοῦ
κἀπὶ τραπέζῃ καὶ ξυμποσίοις,
φέρε τῷ φαλακρῷ, δὸς τῷ φαλακρῷ
τῶν τρωγαλίων, καὶ μὴ ἀφαίρει
γενναιοτάτου τῶν ποιητῶν,
ἀνδρὸς τὸ μέτωπον ἔχοντος.

In die letzten Worte legt die Uebersetzung von J. H. Voss einen falschen Zug: „dem die männliche Stirne so vorragt." Eben so die von Droysen: „der Mann mit erhabener Stirne." Th. Bergk hat seine Emendation in den Comm. de ant. com. p. 203 *ἀδρὸν* für *ἀνδρὸς* selbst aufgegeben in seiner Ausgabe des Dichters 1852. Ein Grammatiker erinnert an das *λαμπρὸν* in den Rittern: *λαμπρὸν διὰ τὴν φαλακρότητα. ἢ εὐπαρρησίαστον*, was das Richtige ist und auf *ἀνδρὸς* geht.

wählt seyn wenn diese Stirne einen kahlen Scheitel hinter sich gehabt, wenn der Dichter durch die Stirne des Mannes an die Glatze des Kahlkopfs erinnert hätte. Wenn hingegen die Mannesstirne die Kahlköpfigkeit auf ihr rechtes Mass zurückbrachte und den Spott, der vorausging gewissermassen in ein Lob verwandelte, so lag darin eben so gut Laune als in dem scherzhaften Spotte selbst. War, wie wohl zu glauben ist, das Scheltwort des Eupolis Anlass zu diesem Scherz, enthielt dieser eine Erwiederung, so konnte sie nicht klüger eingerichtet werden.

Um über die Stirne des Aristophanes hinsichtlich des sie nur halb bedeckenden Haars ein Urtheil zu fällen, war ein aufmerksames und williges Eingehn auf mancherlei Einzelheiten erforderlich. Desto leichter und entschiedener giebt sich der Ausdruck des ganzen Gesichts zu erkennen. Die Züge verrathen nicht bloss einen bedeutenden und tiefen Geist im Allgemeinen, sondern bestimmter einen ernsten Beobachter. Wenn man die gerunzelte Stirne, die tiefliegenden Augen, den Zug unter den Augen und den um den Mund, der einige Verdrossenheit auszudrücken scheint, zusammenhält, so wird man sich freuen das geistige Bild das man sich von diesem ausserordentlichen Athener entwerfen konnte, wie in Natur vor sich zu sehen, in dieser Gesichtsbildung auf übereinstimmende Art ausgeprägt zu finden. So also sah der Mann aus, der von früher Jugend an seinen Blick auf die sittlichen und politischen Gebrechen, Verirrungen und Gefahren seiner Zeit unablässig gerichtet hielt, und der, indem er das Sittengericht gleichsam amtlich übte, zugleich seinen Geist so bildete, dass die Chariten ihn, wie Platon dichtet, da sie sich ein Heiligthum suchten, zu ihrem Sitz erwählten. Gleich in seiner ersten Komödie führte er den besonnenen Jüngling nach der alten Zucht und gegenüber einen Taugenichts nach der neuen vor und schon in der zweiten zog er sich die Feindschaft jenes Kleon zu, den er dann zwei Jahre

später mit Heldenmuth und hinsichtlich der Poesie auf ewig staunenswerthe Weise in den Rittern bekämpfte. Keine hervorstechende Erscheinung in dieser leben- und zugleich unheilvollen Periode Athens scheint von seiner Satyre unberührt geblieben zu seyn: wenn man Satyre eine Dichtart nennen darf, die wir nur durch ihn näher kennen und die fast zu hoch und zu fremdartig innerhalb der Gattung Satyre, wie sie sonst vorkommt, erscheinen möchte, um sie ihr zuzählen zu dürfen: denn wie ein Zauberspiegel hält uns diese Komödie das reichste und manigfaltigste Geschichts- und Sittengemälde, lebendig und selbst unter Caricaturen wie eines Hohlspiegels erkennbarlich treu und wahr zu unerschöpflicher Betrachtung vor. „Zu schmähen die Bösen ist nichts Gehässiges, sondern Ehre für die Tüchtigen, die zu urtheilen verstehn", diess war des Dichters Grundsatz, und die Vorzüglichen, wie den Sophokles und Aeschylus, den Phormion u. A. zu erheben verstand er nicht weniger. Das wahre Wohl des Vaterlands vor Augen, verfolgt er die Demagogen und Volksschmeichler und ihr Werkzeug, das leichtsinnige und einfältige Volk, die schädliche Kriegspartheı, die Projektmacherei und den Hang zu schwindlichtem politischem Abenteuern, die Processsucht, die Sykophanten, den Aberglauben, der sich an einheimische und Karische Mantik, an Traumorakel und Pfaffen hieng, die eindringenden Thrakischen Religionen der Bendis, der Kotytto, die Aufklärung die den Heroen und altehrwürdigem Brauch die Ehrfurcht versagte, die in den Schulen der Sophisten die ganze bestehende Religion bedrohte, die Verkehrtheiten und Schwächen der Weiber, und in mehr als einer Komödie die dem Zeitgeist nachgebenden tragischen Dichter. Durch ihn vor allen Andern war die Komödie über das Feld carnevalsartiger Spässe und Ausfälle gegen die Lächerlichkeiten uud Scandale der Individuen auf die Höhe der politischen Opposition erhoben worden, und hatte sie sich, in ächt conservativem Geiste, zur Hüterin des gu-

ten Alten aufgestellt, voll Argwohns und Unwillens gegen Neuerungen und Ausartungen, die in rascher Aufeinanderfolge mit Macht einrissen. Wer sich mit der inneren Geschichte Athens in der Zeit des Peloponnesischen Kriegs vertraut gemacht hat, wird es natürlich finden dass auf dem Standpunkte welchen Aristophanes eingenommen hatte, dem Ernst einer scharfen Beobachtung und Kritik der Politik und der Sitten, der erschütternden Bewegungen der Zeit, sowohl im Aeusseren als im geistigen Gebiet in einem kräftigen und geistvollen Patrioten sich sehr natürlich eine ahnungsvolle Wehmuth beimischen mochte. Einer unsrer gründlichsten, verständigsten und gelehrtesten Kenner der Griechischen Litteratur bemerkt [10]), dass von den uns erhaltenen Stücken des Aristophanes die früheren „mit Herbheit, bisweilen mit Erbitterung, die nur langsam sich vermindert und zur milden Ironie gestaltet, einen ernsten Gedanken in strenger Planmässigkeit — verfolgen“, dass „in den sechs ersten Komödien, die aus einem Gusse gearbeitet sind, sich ein Fortschritt vom Ernst zur harmlosen Heiterkeit darstelle und der tiefe sittliche Schmerz [11]) zuletzt unter den kühnsten Formen des Scherzes sich zu verhüllen lerne.“ Natürlich musste auch der Stoff in dieser Hinsicht einen Unterschied machen. Aber geht nicht von diesem sittlichen Schmerz, den der Kunstrichter aus den Werken herausfühlt und den wir aus der ganzen Richtung und Natur dieser poetischen Wirksamkeit vermuthen müssen, auch in dem Marmorbild ein Zug durch die ganze Physiognomie dieses hochgesinnten Mannes?

Wenn diess der Fall ist, so bietet uns die Büste zugleich eine authentische Widerlegung einer falschen Theo-

10) Grundriss der Griechischen Litteratur von G. Bernhardy, 2. Th. 1845 S. 980.

11) Auch C. F. Ranke de Aristophanis vita 1830 p. CCCXV: mediis in lusibus facetiisque fundendis dolore eum pressum dejectumque ipsi simul cum eo dolentes animadvertimus.

rie von dem Wesen der Aristophanischen Poesie, eine Widerlegung der seltensten Art dar. Sie thut diess sogar auch dann, wenn man dem Bilde nichts Schmerzliches, sondern nur den tiefen, nachdenklichen Ernst und den Charakter des strengen Beobachters zugestehen will. Vor einigen Jahrzehnten nemlich behauptete ein sehr ausgezeichneter Mann, der damals von allgemeinen Begriffen der Hegelschen Schule erfüllt war, dass Aristophanes, fern von allen praktischen Bestrebungen und Zwecken, die Stoffe seiner Komödien immer nur zum Spiel des Witzes, der phantastischen Erfindung und der ungebundesten Geistesheiterkeit verwandt habe, etwa so wie es auch der eben angeführte Kritiker und Litteraturhistoriker allein in den Vögeln durchgeführt sieht. Er sagt von diesem wunderbaren Werk: „Hier ist ihm ein geistiges Spiel aus der unbedingten Freiheit des Gemüths gelungen, und er weiss dieses vollkommne Bild der Attischen Selbstgenügsamkeit in grösster Reinheit, fern von dem Anschein des Zweckes oder der kritischen Stimmung, zu halten."

Dass grosser Ernst mit der Meisterschaft im Komischen auch in Athen verträglich war, wo die Tragödie und die Komödie jede ihre besondern Dichter hatten, sehen wir an dem Satyrspiel, das jeder Tragiker seinen Tragödien zum Nachspiel hinzufügen musste. Darin wurde für den Stärksten gerade der erhabene Aeschylus gehalten, nach dem Pratinas, der es von Phlius her in Athen eingeführt hatte. Und obgleich im Satyrspiel die Scherzhaftigkeit von andrer Art war als in der Komödie, so konnte sie doch gleich genial und witzig, barock und derb seyn als in dieser. Uebrigens haben wir selbst Beispiele dass grosse komische Schauspieler melancholischer Gemüthsart waren. Demnach ist es keineswegs verwunderlich dass zwischen dem Bilde des Aristophanes und den komischen Masken, unter denen er in so manchen Scenen seiner Stücke sein edles Angesicht zu verstecken pflegt, nicht die geringste Aehnlichkeit hervortritt.

Die Köpfe der kleinen Doppelherme sind vom Ansatz des Halses an fast einen Palm hoch. Die Erhaltung ist in beiden dieselbe; der Marmor ist grau geworden und im Menander die Oberfläche so sehr angefressen, dass die Büste lange in sehr feuchtem Boden oder im Wasser gelegen zu haben scheint. An beiden Köpfen ist die Nase angesetzt, diess aber äusserst fein und fast unbemerklich. Nicht bloss die Form beider Nasen, die in vollkommner Uebereinstimmung mit dem Uebrigen sind, und die Arbeit, sondern auch die durchaus gleiche Farbe des Steins beweist dass an moderne Restauration nicht zu denken ist. Auch aus einigen Linien von Rissen an der Herme unter dem Hals und unterwärts geht hervor, dass sie einmal Gewalt oder einen Unfall erfahren hat. Die Unterlippe des Aristophanes hat einigen Schaden gelitten, in der Mitte ist vom Marmor ein klein wenig abgestossen, eine kleine Vertiefung entstanden, was um so mehr zu bedauern ist als der Mund sonst vorzüglich schön und ausdrucksvoll ist.

Wiederholungen des Kopfs, in welchem ich den Aristophanes erkennen muss, ist es mir in Rom nicht gelungen aufzufinden. Der welcher im Capitolinischen Museum diesen Namen geführt hat, ist längst aufgegeben. Man hatte ihn so genannt wegen Aehnlichkeit mit der gleich zu erwähnenden Mediceischen Herme und schon Bottari stellt die Unzuverlässigkeit dieser Herme entgegen, indem er übrigens die vollkommne Aehnlichkeit beider Köpfe zugiebt, die jedoch durchaus nicht gegründet ist [12]. In Villa Albani ist in der Vorhalle des Palastes, schräg gegenüber der runden Ara mit den drei Horen und Bacchischen Personen eine Herme, die eine allgemeine Aehnlichkeit mit dem Aristophanes, auch eine Falte auf der Stirn, aber nicht viel Ausdruck hat. Die Mediceische Herme aber bietet

12) Museo Capitol. T. I. tav. 35. Die Indicazione von 1846, stanza degli uomini illustri n. 30 p. 69 sagt: Aristofane — simile ad altro col suo nome inciso, nulladimeno è creduto dubbio.

einen Fall ganz eigner Art dar. Sie hat in drei Zeilen die Inschrift *Ἀριστοφάνης Φιλιππίδου Ἀθηναῖος* und der Kopf gehört nicht zu der Herme, da er von ganz verschiednem Marmor, dabei sehr übel und roh an die Herme angesetzt ist. Diess ist so augenfällig, dass die Herme auch schon von Fabricius in der Bibliotheca Graeca, wo er von Aristophanes spricht, und von Winckelmann in den Mon. inediti verworfen worden ist (p. 256.). Ja schon Fulvio Orsini liess in der zweiten Ausgabe der Imagines ex bibliotheca Fulvii Ursini (1570) nur die Brust von der Herme mit dem Namen des Aristophanes, so wie mehrere andre Hermen mit andern Namen, ohne den Kopf abbilden, den sie in der ein Jahr früheren, von Achilles Statius besorgten Ausgabe trugen. Die zum Aristophanes gemachte Herme wurde an den Cardinal Marcello Cervino verkauft und in den Mediceischen Gärten der Villa des Papsts Julius aufgestellt. Winckelmann sah sie in Villa Medicis in der Stadt, von wo sie in die grossherzogliche Sammlung nach Florenz versetzt worden ist. In den Mediceischen Gärten ausser der Stadt hatten die meisten Hermen Köpfe erhalten die ihnen nicht zugehörten, wie Visconti in der Ikonographie (p. 362. 34) aus einer Bemerkung von Fulvio Orsini (praef. p. 6) schliesst, und die meisten dieser kopflosen Hermen mit Namen waren in Villa Adriana gefunden worden. Von der mit dem Namen des Aristophanes ist diess kaum zu glauben, da als dessen Vater anstatt *Φιλιππίδης* bekannt ist *Φίλιππος*: auch ein Sohn desselben hatte, wie gewöhnlich, den Namen des Grossvaters, Philippos Der deutsche Arzt Faber in Rom, der gegen dreissig Jahre nach der Orsinischen Sammlung eine neue zeichnen liess, hatte nicht Lust durch die Kritik sich das Bild eines der berühmtesten alten Dichter entziehen zu lassen und setzt in dem Text zu der zweiten Ausgabe (1606 n. 34 p. 19) über die Kahlköpfigkeit des Aristophanes sich leicht hinweg mit der schaalen Bemerkung, die auch Bot-

tari zu würdigen wusste, dass das Bild in einem früheren Alter des Dichters gemacht seyn könne. Nach ihm nahmen es denn auch Bellori auf, Boissard IV, 46 und Gronov im Thesaurus (T. II tab. 68), der sich nicht darin finden kann dass Ursinus das Gesicht nicht gesehen habe. Zuletzt wurde die Herme abgebildet von Augustin Penna in seinem Viaggio storico di Villa Adriana 1836 T. III tav. 44, als in dieser Villa gefunden, doch mit dem Bemerken dass „man den Kopf damals zur Herme gehörig glaubte, obwohl diess nicht sicher sey bevor ihn andre Funde bestätigt hätten.“ Visconti schloss sie aus, mit Beziehung auf Winckelmann, wobei er zugleich rügt dass dieser den Aristophanes, besonders wegen der Kahlköpfigkeit, in der Silensmaske eines geschnittenen Steins erkennen wollte. [13])

Den verworfnen Kopf nun des Aristophanes mit der wahrscheinlich gefälschten Unterschrift sah ich auf meiner Rückreise von Rom in Florenz, und fand, was ich schon aus der Abbildung von Penna vermuthet hatte, den wirklichen Kopf des Aristophanes. Der Marmor daran ist nicht gut und hat auf der einen Seite blaue Streifen: auffallend verschieden und weisser ist der des oberen Theils einer Herme, von der Höhe einer gewöhnlichen Büste, und jetzt von da an bis zur Länge einer hohen Herme aus Granit ergänzt, wie dort mehrere andre Köpfe aufgestellt worden sind. Die Arbeit des Kopfs steht weit hinter der vortrefflichen Doppelbüste zurück. Die Nase ist schlecht ergänzt, auf der Stirne ist eine breite tiefe Falte, der Ausdruck des Mundes ist nicht fein. Im Ganzen ist die Uebereinstimmung beider Köpfe in demselben Porträt, wie mir scheint, unverkennbar, namentlich auch im Bart und im Haar, welches über der Stirne an dem Kopf in Florenz zwar anders behandelt ist als an dem neu entdeckten, aber doch eine sehr hohe Stirne sehn lässt und schon beträchtlich zurück-

13) Iconogr. p. 126 Mailänder Ausg.

gewichen ist. War es nun baarer Zufall dass man einen wirklichen Aristophanes griff indem irgend ein unbekannter Kopf genommen, einer antiken Herme angepasst und an sie der Name des Aristophanes eingehauen wurde, wenn dieser nicht unerachtet des beigefügten falschen Namen *ΦΙΛΙΠΠΙΔΟΥ* anstatt *ΦΙΛΙΠΠΟΥ* antik seyn sollte? Diess ist schwer zu glauben. Eher ist wahrscheinlich dass der rappezino wusste, der Kopf stelle den Aristophanes vor, dass er diess durch den daran befindlichen ächten Namen erfahren hatte. Er wird, da zur Zeit jene Inschriften in drei Zeilen und grossen ungeschlachten Buchstaben, das O und Θ viereckt, durch den Fund von vielen dergleichen in Villa Adriana Aufsehen machten, von einer Büste mit dem alten einfachen Namen den Kopf abgeschlagen haben so weit dass er an den alten Bruch einer Herme, die er bereit hatte, passte, um dann statt der ächten *ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ* seine ansehnlichere Inschrift einzugraben. Die Beischrift des blossen Namens an Hermen und Büsten war ganz gewöhnlich [14]), und selbst an der herrlichen Statue des Aristoteles ist nur der Name an der Plinthe auf der Seite eingeschrieben, und so an der kleinen von Braun edirten Statue mit *ΠΛΑΤΩΝ*. Wohl konnte der Bildhauer glauben durch eine mit den vielen Hermen aus der Villa Adriana und dem Hause des Cassius in Tivoli übereinstimmende breitere Inschrift der seinigen mehr Ansehn zu ge-

14) An solchen sehn wir, unter einer nicht zu grossen Anzahl von Bildnissen in Viscontis Ikonographie, die blossen Namen Herodotos, Thukydides, Lysias, Demosthenes, Aeschines, Isokrates, Leodamas, Epikuros, Hermachos, Platon, Aspasia, Asklepiades. An den allein erhaltenen Füssen von Hermen haben wir *ΠΙΝΔΑΡΟϹ*, *ΦΕΙΔΙΑϹ*, *ΒΑΚΧΥΛΙΔΟΥ*, Mus. Piocl. VI tav. 22. Auch enthält das Museum zu Madrid drei kolossale Büsten, gefunden an der Grenze von Celtiberien, mit den Namen *ΙΠΠΟΚΡΑΤΗΣ*, *ΒΙΑΣ*, *ΠΛΑΤΩΝ*. I. M. Bover de Rossello Noticias historico—topograficas de là isla de Mallorca, Palma 1836 p. 88.

ben und vielleicht hatte er andre Hermen dieser Art im Vorrath, womit er die des Aristophanes in Uebereinstimmung zu bringen für vortheilhaft hielt. Beispiele von gefälschten dreizeiligen Inschriften in derselben Art einer unschönen, affectirten Schrift haben wir namentlich im Palaste der Conservatoren, auch an der des Sophokles in Florenz, an welcher *Σόλων ὁ νομοθέτης* angeschrieben ist. Sollte ich indessen über die Aehnlichkeit beider Köpfe nach dem Urtheil Andrer mich entschieden täuschen, oder sie doch nicht der Art befunden werden dass aller Zweifel abgeschnitten wäre, so hätte diess auf die Erklärung der Doppelbüste nicht die geringste Rückwirkung, da wir von so manchem der grössten Männer des Alterthums nicht einmal ein einziges sichres Bild besitzen.

Gegen Prof. Stark. [1])

Nicht nachgeben kann ich aus verschiedenen ganz bestimmten Gründen dem gelehrten Verfasser des Aufsatzes 1859 S. 87 in dieser Zeitschrift: Aristophanes oder Kratinos. Er ist gerichtet gegen meine Erklärung der mir angehörigen Doppelbüste des Aristophanes und Menander in den Annalen des archäologischen Instituts 1853 XXV 251—265, mit der von Emil Braun besorgten Abbildung Taf. 55 des 5. Bandes der Monumente (vor welcher eine kleinere Zeichnung die ich in

1) Gerhards Archäol. Zeit. 1860 S. 10—14. C. Ferd. Ranke erklärt sich in A. Meinekes Ausgabe des Aristophanes 1860 p. 11 für meine Erklärung als nicht unglaublich, da, wenn es ein Dichter der alten Komödie sey, an einen andern als Aristophanes nicht gedacht werden könne, doch mit Vorbehalt künftiger Bestätigung wegen der Kahlköpfigkeit. Manche Archäologen werden, wie ich glaube, die archäologische Wahrscheinlichkeit anders bemessen.

Rom gleich nach der Entdeckung des Monumentchens hatte machen lassen, im Ausdruck Vorzüge hat). Deutsch ist dieser Aufsatz nicht erschienen, wie hier angegeben wird, im rheinischen Museum 1853, sondern nur in einem als Manuscript gedruckten und vertheilten Bogen. Herr Stark ist ausgegangen von dem Mangel der Kahlköpfigkeit an dem angeblichen Aristophanes. Von der Gründlichkeit, die in diesem Bedenken zu schätzen ist, stechen sehr ab die dagegen für Kratinos aufgestellten Beweise, die meines Erachtens in der That ohne allen Grund sind und nichts beweisen. Die Tänia wird 'entschieden' als ein Bacchisches Symbol gefasst mit Bezug auf die bekannte Trunkliebe des Kratinos, dem der *στέφανος* aus Epheu zugeschrieben werde. Dieser allen Dionysischen Künstlern gemeinsame Kranz geht das Diadem nicht an und ein Diadem ist nicht abgebildet, sondern eine 'aus einem gewundenen dicken Band bestehende Binde,' eine runde, nicht eine 'unverhältnissmässig breite' Binde. Eine dicke runde Schnur als Bacchisches *διάδημα* gebraucht, müsste vorher doch irgendwo nachgewiesen sein: so wie auch der Gebrauch eines solchen Diadems zur Charakteristik eines Trinkers. Das *μαλθακὸν γνόφαλον* des Zechers bei Alkäos ist mehr als eine Binde. Die Siegstänia konnte nach dem allgemeinen Wortbegriff auch *διάδημα* genannt werden, aber zwischen einer dicken runden Schnur und einem Bacchischen *διάδημα, μίτρα* ist ein auffallender, auch wegen der allgemeinen Aehnlichkeit mit einer siegbedeutenden Tänia nicht in den Wind zu schlagender Unterschied. Gegen diese Bedeutung der Tänia wird eingewandt dass Menander, der in der hellenistischen Zeit entschieden vor Aristophanes bevorzugt sei, hier nicht auch eine Binde trage. Wenn in Doppelbüsten die Tänia den Vorzug der einen Gattung oder der einen Person vor der andern bedeutet, des Homer vor Archilochos, des Sophokles vor Euripides, so wäre es widersinnig gewesen, sie beiden verbundnen Dichtern zugleich

zu geben. Eigentlich gestützt werden soll die neue Deutung auf 'ein wirkliches Zeugniss für die Zusammenstellung des Kratinos mit Menander.' Diese fand statt in dem Zeuxippos zu Konstantinopel, dessen Statuen uns Christodoros gegen Ende des fünften Jahrhunderts beschrieben hat. Dieses von Severus erbaute prachtvolle Bad war unter andern mit Erzstatuen aller Zeiten (*τῶν ἀπ' αἰῶνος ἀνδρῶν ἔργα* sagt Cedrenus) ausgeschmückt worden, die man aus der überschwenglichen damals noch vorhandenen Menge, die einem römischen Imperator zu Gebot stehen mochte, vermuthlich zum grössten Theil aus Konstantinopel selbst und andern Städten Asiens zusammengerafft hatte. Wenn die Ekphrasis der Aufstellung nachgeht, wie Heyne vermuthet, so ist das durcheinander der 78 theils mythologischen, theils ikonographischen Statuen so gross und auf vielen Punkten so lächerlich, dass man wohl annehmen muss, es sei bei der Anordnung auf das Aeussere, Höhe und Stellung der Figuren, etwa auch nach dem Gegenüber, wenigstens eben so sehr gesehen worden als auf die Personen, die sie darstellten. Berühmte Redner, Philosophen, Historiker, Dichter, homerische und nachhomerische Personen, manche historische Männer Athens, einige römische, Appulejus, Julius Cäsar, Pompejus, Götter, Apollon und Aphrodite dreimal und andere einzeln, werden in buntester Mischung bombastisch aufgeführt, allermeist ohne alle Andeutung der Figur. Nur folgen eine besonders grosse Zahl aus dem troischen Mythus in einer Reihe aufeinander, andre jedoch kommen davon auch getrennt vor und hier und da (doch nicht 'überwiegend') stehen zwei oder drei zu einander passende Figuren, sowohl Götter und andere mythische Figuren als andre, wie Thukydides und Herodot, Pherekydes der Philosoph und Herakleitos, Homer von Byzanz und Virgil zusammen, während mehre andere solcher Paare, wie gleich vorn, nur nach dem Deïphobos, Aeschines und Demosthenes durch Aristoteles, auf welche Euripides folgt,

durch andre Personen getrennt sind. Plan und schickliche Ordnung sind im Ganzen und in einzelnen Massen nirgends sichtbar. Was kann es daher für unsre Doppelbüste bedeuten dass die Statuen des Kratinos und des Menander neben einander stehen, zumal da nicht bloss nicht 'aller Grund,' sondern gar keiner ist, dass sie schon 'an ihrem früheren Standort neben und für einander gebildet waren.' Die Bemerkung dass Kratinos der Gründer der alten Komödie gewesen sei (*κῶμον ἀεξήσας φιλοπαίγμονος ἔργον ἀοιδῆς* 260), Menander der Stern der neueren sei, darf selbst einem Christodoros zugetraut werden, wenn auch diese zwei Dichter nur zufällig zusammengekommen waren. Wäre aber dies auch der Gesichtspunkt eines Bildhauers gewesen, der beide Statuen gemacht hätte, so ist ein grosser Unterschied zwischen zwei Statuen, wie wir deren nach den verschiedensten Beziehungen unter einander in allen Museen neben einander oder einander gegenübergestellt sehen, auch zwischen zwei vereinigten Köpfen, unter denen die Bezüge immer schon enger und bestimmter sein werden als in Statuen (wie in einem Hermerakles, Hermeros, Demeter und Kore, Demeter und Dionysos) und zwischen solchen zwei Autoren die, durch die Tänia in Vergleichung gesetzt, einem Urtheilsspruch unterworfen worden. In solcher Weise verglichen dürfen wir uns den Menander mit Kratinos nicht denken, weil es die Art und Gewohnheit der Alten war und überhaupt natürlich ist, dass der Vollender einer Kunst im Ruf der Welt und Nachwelt auch dem grössten seiner Vorgänger und dem eigentlichen Begründer seiner Gattung vorgeht, indem Homer allein steht. Kratinos verhielt sich zur alten Komödie ungefähr wie zu der Tragödie Aeschylus, und ein alter Grammatiker sagt von ihm dass er sie nach diesem gestaltete (*κατασκευάζων εἰς τὸν Αἰσχύλου χαρακτῆρα.*). Hätte Lykurgos auch drei Komikern Statuen im grossen Dionysion errichtet wie drei Tragikern, so könnte Kratinos so wenig als Aeschylos feh-

len: aber als der Sieger ist uns statuarisch nicht Aeschylos, sondern nur Sophokles bekannt. Das Urtheil der Welt oder eines Zeitalters, das sich feststellt, und das einzelner Geister welche die Zeiten und überhaupt allseitig vergleichen, Genie und Charakter nach Umständen und Bedingungen würdigen, ist verschieden. Nicht Polygnot, sondern Apelles ist der berühmtere. Wer freilich Bedenken trägt den Aristophanes als den 'anerkannten *princeps* der alten Komödie' (im Allgemeinen genommen, ohne einzelne Seiten und Urtheile über Andre entscheiden zu lassen) anzuerkennen und daher auch auf den Streit über den Vorzug des Aristophanes oder des Menander nach der Schrift des Plutarch gar kein Gewicht legt, dem muss meiner Erklärung ausser dem an der Büste vermissten Merkmal aller Sinn und Zusammenhang zu fehlen scheinen. Und doch fürchte ich dass Herr Stark selbst, der, indem er zwar auch kein Zeugniss dafür anführen konnte dass Kratinos nicht kahlköpfig gewesen sei, das Physiognomische durchaus unberührt lässt, das in der Büste mit unserm Begriff von dem Genie und Charakter des Aristophanes unvergleichlich gut übereinzustimmen scheint, von Kratinos sogleich abstehen würde, wenn er nur auf dem kürzesten Wege nach Meineke's Schilderung von diesem in der *Historia critica Comicorum Graecorum* p. 20 geprüft hätte, ob gerade dessen Bild in dem Marmor, von dem er doch vermuthlich einen Abguss vor sich hatte, erkannt werden könne. Dann blieb ihm übrig den Eupolis, Pherekrates oder einen andern der grössten der alten Komiker entgegenzustellen.

Von der Dopelbüste[2]) befindet sich eine Wiederho-

---

2) Gelegentlich sei bemerkt, dass über die Bildnisse des Menander Herr Sharf jun. handelt in den Transact. of the R. society of litter. 1853 IV, 3 p. 381--389 und höchst wahrscheinlich macht, dass das jetzt in Marbury Hall in Chessire befindliche Schildportrait

lung im Museum zu Neapel, wovon Emil Braun in den Monumenti, Annali e Bullettini für 1854 p. 48 eine Zeichnung bekannt gemacht hat und die auch schon im Museo Borbonico 6, 43 publicirt ist. Die beiden Köpfe sind vorher einzeln gewesen und hinten abgeschnitten worden um zusammengesetzt zu werden, offenbar um sie der Doppelbüste mit der Tänia des einen, die übrigens hier fehlt, ähnlich zu machen, wenn nicht umgekehrt ein Kunstfreund, um der Ansicht wozu sich Plutarch bekannte und der Geschmack des grossen Lesepublicums ohne Zweifel immer mehr hinneigte, nach dem seinigen entgegenzutreten, die Köpfe beider Dichter hat copiren und dem Aristophanes die Tänia umlegen lassen, die dann um so eher, wenn kein altes damit versehenes Werk vorlag, etwas derber ausfallen konnte als man sie an den aus Athen und älteren Zeiten abstammenden zu sehn gewohnt ist. Braun bemerkt nach seiner von dem berühmten Zeichner Consoni gemachten Skizze, dass der Scheitel des Aristophanes kahl sei, eben so wie der des Thukydides in demselben Museum, was nur von Wenigen bemerkt worden sei (im Museo Borbonico sind auf dem Scheitel einige dünne Haarstrüppe zu sehn, wie auch über der Stirne), und so könne der Umstand auch von dem Copisten des Aristophanes übersehn worden sein. Eher ist zu denken dass der Auftrag dem Aristophanes in Verbindung mit Menander die Tänia zu geben den Künstler nöthigte, um nicht ein gar sonderbares Bild aufzustellen, ihm mehr Haar zu geben. Dies scheint mir auch wahrscheinlicher als was Braun annimmt, dass er von dem dem Neapler Kopf zu Grund liegenden Original in diesem Umstand abgegangen sei nach einer allgemeinen Gewohnheit der alten Künstler es nur mit dem physiognomischen Theil

des *MENANΔPOΣ*, unerachtet kleiner Verschiedenheiten der Viscontischen Abbildung, doch dasselbe Farnesischen sei, das 1788 nach Neapel gebracht wurde. Dort ist so Vieles unterschlagen worden.

genau zu nehmen und die phrenologische Structur unterzuordnen. Dass sie die Kahlköpfigkeit auszudrücken begreiflicherweise gern vermieden haben würden, zeigt was uns Plutarch im Perikles (3) erzählt dass sie diesem, über dessen zu langen Kopf man sich aufhielt, um dies zu verstecken, einen Helm aufsetzten, der ihm doch eigentlich nicht besonders zukam.

Beklagen müsste ich mich übrigens über die Art wie Herr Professor Stark meine unzweideutigen Worte über φαλακρὸς und φαλαντίας eben so wie die über χαμέταιρα aufgefasst hat, wenn nicht bei der Vergleichung der erste Blick Jedermann lehren könnte, dass solche unverzeihliche Missdeutung klarster Wörter und Zeugnisse oder Uebereilungen zu Gunsten einer hypothetischen Erklärung wie er mir vorwirft, nur eine Uebereilung seiner Seits verrathen. Diese Vergleichung sei jedem Leser der auf die Sache eingehn mag, überlassen.

Der Löwe von Chäronea [1]).

Taf. IV.

Pausanias erwähnt einen Löwen als Denkzeichen auf dem Sammtgrabe der in der Schlacht gegen Philipp gefallenen Thebaner in der Nähe der Stadt Chäronea (9, 40, 5). Wie von diesem Löwen die vorstehende Abbildung hat gegeben werden können, erfordert einen Bericht, den ich, ausführlich und genau, neben ihm niederlegen will.

Es war am 21. May 1842 als ich bei der Stätte dieses Denkmals vorüber reiste und in meinem Tagebuche folgende Worte niederschrieb: „Einige hundert Schritte rückwärts von Chäronea (nach Livadia zu) an der alten gepflasterten Landstrasse der Löwe. Das schöne Haupt unterwärts, noch vier grosse und drei bis vier kleine Stücke, so dass die Herstellung, Zusammensetzung und Ausflickung wahrscheinlich kein zu grosses Werk seyn würde. Ich verstehe nicht das Oertliche. Ausgrabung hat einen Hügel kreuzweise durchschnitten, in dessen kesselartiger Vertiefung die Bruchstücke liegen. Stand der Löwe auf einem Hügel, wovon jetzt nur noch die Ränder stehn? Hat sich durch Vegetation und Regen Erde um das Monument gehäuft? Wie tief war es versteckt? Wer grub? Die Herstellung eines solchen Denkmals aus klassischer Zeit z. B. durch Siegel, wäre ernstlich zu betreiben."

Ehe ich an die letzten Worte wieder anknüpfe, will ich die Frage: wer grub? beantworten. Der Löwe muss

---

1) Statt Ms. gedruckt als der Text zu der in den Monumenti ined. del Instit. archeolog. für 1856 erscheinenden Abbildung (tav. 1 p. 1—5).

ganz verschwunden gewesen seyn; Dodwell und Clarke haben ihn nicht erblickt, jener nicht, der zweimal in Chäronea und Livadia war,[2]) noch Clarke, der „hier wohl einen grossen Erdschutt, als Grabhügel, aber keine Spur eines anderen Denkmals entdeckte“ [3]). Nach ihnen besuchte D. Holland, Arzt des Pascha von Janina, die Gegend, der in seiner Reisebeschreibung beklagte, dass von dem Löwen sich nichts finde, und sagt, dass derselbe wahrscheinlich von einem künftigen Reisenden werde aus dem Boden gegraben werden. Er dachte dabei wohl an Lord Byron, welcher die Absicht gehabt haben soll diesen Löwen „ausgraben, restauriren und auf dem Punkt wo das neue Amphiktyonengericht der wiedergebornen Panhellenen seinen Sitz nehmen werde, aufstellen zu lassen.“ Erst im Jahre 1818 veranstaltete J. Crawford eine Nachgrabung, aus dessen ungedruckter Reisebeschreibung erst im Jahr 1824 eine Nachricht darüber in Englischen und in zwei Deutschen Journalen erschien [4]). So wenig wie ich damals davon eine Erinnerung hatte, scheinen auch die Reisenden vor und nach mir den eigentlichen Entdecker des Löwen gekannt zu haben. Crawford fand, als er am 3. Juni 1818 mit drei Landsleuten des Weges kam, einen zu Tage stehenden Marmorblock und wurde bald gewahr, dass dieser zu einer weit grösseren Masse gehörte, welche mit Erde überschüttet und mit Gestrüpp bedeckt war. Es zeigte sich, als man grub, der kolossale Kopf, ein Bruchstück des Hinterbeines,

---

2) Vol. I p. 211. 202 s. II p. 142.

3) Travels Vol. VII ch. 5 p. 179 s. der Octavausg.

4) Aus der literary Gazette in the new monthly Magazine 1824 Jun. p. 261 des literary Journal. Zeitung für die elegante Welt 1824 N. 99 S. 799. Böttigers Amalthea III, 390 f. 1825. Eine Abbildung, wohl nur des Hügels nach der Crawfordschen Ausgrabung in Dupré Voy. à Athènes et Constantinople ou Collection de portraits, vues et costumes grecs et ottom. peints en 1819, lithogr. à Paris 1825 pl. 17, ist mir nicht vorgekommen.

noch mehrere welche die Stellung errathen liessen. Die weggeschaufelte Erde enthielt Stücke Stein und Mörtel, der offenbar zum Sockel gehört hatte. Die Reisenden bedeckten Alles wieder sorgfältig mit Erde und Schutt. Doch ist diess nicht so geschehen, dass nicht wieder Stücke des Löwen bloss liegend von späteren Reisenden bemerkt worden wären. Von solchen kann ich hier erwähnen:

Ed. Gerhard Annali d. Inst. archeol. 1837 Vol. 9 p. 108. Si un jour cette statue sera restaurée à l'aide de ses fragmens dispersés et ensevelis (et peut-être en manque-t-il moins qu'il ne parait), on pourra mieux qu'à présent apprécier le mérite de sa sculpture: toute fois sa tête qui est très bien conservée, est d'une exécution assez estimable.

H. N. Ulrichs Reisen und Forschungen in Griechenland 1840 (die Reise selbst 1838) S. 159: „diess kolossale Kunstwerk aus grauem Böotischen Marmor, ist bei seinem Umsturz nicht nur in die Theile zerfallen, aus denen es ursprünglich zusammengesetzt war, sondern auch diese sind hie und da zerbrochen. Doch ist die Zerstörung nicht so bedeutend, dass sich das Denkmal nicht vollständig wieder aufrichten liesse. Eine absichtliche Zerstörung ist an keinem Theile wahrzunehmen und es scheint, dass die Schwere der grossen Masse die Senkung in den weichen Boden und in Folge derselben den Einsturz bewirkt habe. So viel man aus den Theilen ersicht, hatte der Löwe sich auf die Hinterfüsse niedergelassen, während er sich auf die Vorderfüsse stemmte und stolz und unverwandt sein Haupt emporhielt. Die Basis scheint unbedeutend und der Grabhügel flach und niedrig gewesen zu seyn. Der Löwe mag vom Fuss bis zur Scheitel an 12 Fuss gemessen haben."

Brandis Mittheil. aus Griechenland 1, 249: „Sechs bis acht Minuten vom Ort sind vor 10—12 Jahren die Bruchstücke eines kolossalen Löwen aus graulichem Marmor, am Fusse der niedrigen Bergreihe zum Vorschein gekommen, die das Kephissosthal von dem der Herkynna bei Lebadea

trennt. Neu aufgestellt und ergänzt würde er, der Erinnerung an den Befreiungskrieg gewidmet, einen seiner würdigen Zweck erhalten. Der schöne Kopf mit Hals und Mähnen, die Schenkel, jetzt säulenartig auf dem Rande des Tumulus aufgestellt, die Pfoten und übrigen Haupttheile des Körpers sind nur von einander abgelöst, grossentheils unbeschädigt vorhanden und bedürfen fast nur der Zusammensetzung und der Aufstellung auf wohl begründetem Postament."

Göttling, welcher 1840 gereist war, spricht von dem Löwen in seinen Gesammelten Abhandlungen 1, 147—153 und giebt sieben Stücke an, in die er zerfallen sey. „Die Trümmer, sagt er, zeigen keine heftige Verletzung und es ist kein Zweifel, dass das Kunstwerk, als der aufgeschüttete Tumulus auf welchem es stand, almälig nachgab, von selbst zusammengestürzt ist. Denn es ist gleich Anfangs aus mehreren Stücken zusammengesetzt, wie schon das Factum einfach bestätigt, dass der Leib des Löwen hohl gearbeitet ist, vielleicht um das Gewicht desselben nicht allzuschwer zu machen" [5]).

Mein Angesichts der Trümmer des Löwen augenblicklich gefasster Gedanke der Wiederaufrichtung war veranlasst durch meine Bekanntschaft mit dem in Athen lebenden Bildhauer Siegel aus Wandsbeck. Denn dass auch Andern dieser sehr nahe liegende Gedanke sich aufgedrungen hatte, war mir damals nicht bekannt; ich hatte meines Erinnerns über diese Ueberbleibsel nichts gelesen noch gehört. Herr Siegel aber hatte durch den im lebendigen Felsen sammt der Grotte, worin er ruht, ausgehauenen kolossalen Löwen bei Nauplia den für das neu erstandene Griechenland gefallenen Baiern ein bedeutendes Denkmal

5) Einiges was S. 148 in der Note über den Löwen selbst bemerkt ist, kann ich nicht unterschreiben. Von Göttling war auch 1846 zu Jena ein Programm erschienen De Chaeronea atque praesertim de leone Chaeronensis pugnae monumento.

gegründet und dabei nicht bloss seine Kunst, sondern auch gegen die Angriffe Bösgesinnter unter der Arbeit grossen Muth und Gewandtheit bewährt. Dass dieser ganz der Mann seyn würde den Löwen von Chäronea herzustellen, unterlag keinem Zweifel. Vor meiner Abreise von Athen im Anfang Augusts versicherte ich mich daher seiner Bereitwilligkeit zu dem Unternehmen, das ich durch Subscriptionen zu bewerkstelligen hoffte und mit einem Mitgliede der Regierung besprach. Er machte gleich nachher durch eine schriftliche Eingabe S. Majestät dem König meinen Plan bekannt und König Otto, dessen Huld und Güte so viele wissenschaftliche Besucher Athens preisen und der davon auch mir so vielfache, einer dankbaren Verehrung unvergessliche Beweise gegeben hat, „geruhte, wie Hr. Siegel mir schrieb, die Sache sehr huldvoll aufzunehmen, sandte die Eingabe mit dem Befehl an das Ministerium des Cultus ihm die nöthigen Mittel zur etwaigen weiteren Aufgrabung und zur Reise dahin zu geben, welches denn endlich im May 1843 erfolgte; denn man zögerte um zu sehen, ob man nicht die Restauration aus eignen Mitteln bewirken könne: und es würde noch ruhen, wenn S. Majestät der König nicht selbst nachgefragt hätte.“ Mit dieser Nachricht sandte der Künstler unter dem 8. August 1843 die jetzt zuerst veröffentlichte Zeichnung nebst einem Kostenüberschlag der Errichtung des Löwen auf einem 24 Fuss hohen marmornen Postament[6]). Dieser Ueberschlag belauft sich auf 24000 Drachmen oder 10000 Gulden nach dem 24 Gulden-Fuss. Die Kosten sollten durch eine Subscription in Deutschland, das viele Freunde der Griechischen Studien

6) Die Reise nach Chäronea benutzte Herr Siegel auf meine Bitte um mir zugleich in der Nähe des alten Oropos das höchst ausgezeichnete Relief des Amphiaraos Aufnahme in die Erde zu zeichnen, das ich in den Annali 1844 Vol. XVI p. 166 bekannt gemacht habe. S. auch meine alten Denkm. Th. 2 Taf IX, 15 S. 172 und Overbecks heroische Gallerie Taf. VI, 6 S. 145.

zählt und wohl weiss was es, mit der ganzen gebildeten Welt, dem alten Hellas verdankt, aufgebracht werden. Ein hochherziger und sehr reicher Kunstfreund in Hamburg hatte aus Rücksicht auf die Heimat des trefflichen Künstlers und aus Gefälligkeit gegen den Unternehmer, seinen Bekannten von Rom her, eine aussergewöhnliche Unterstützung des Subscriptionsplanes zugesagt. Schon erschien, durch das Gerücht veranlasst, eine verfrühte Nachricht in einem gelehrten Blatte[7]. Unglücklicherweise aber war schon im September in Athen eine Revolution ausgebrochen, welche die Ausführung des Planes unthunlich machte. Denn, um von allem Andern abzusehen, so waren die Unbilden gegen die Deutschen in Athen, besonders auch in den Griechischen Blättern gegen die Deutschen überhaupt doch zu stark und machten zu viel Lärm als dass eine Aufforderung dem so auftretenden Völkchen von Seiten unserer grossen Nation, in deren Namen es doch gewissermassen geschehen seyn würde, mit einer Ehrenerweisung entgegenzukommen, im Ganzen hätte gut angesehen werden können. Einzelne zwar wissen den Unfug vorlauter und roher Partheien und ein Land, das Augenblickliche von dem Allgemeinen der Verhältnisse hinlänglich zu unterscheiden. Doch wer darnach im öffentlichen Handeln sich richten wollte, würde grosse Gefahr laufen misverstanden zu werden. Darum stand ich nicht einen Augenblick an dem erwähnten Journalartikel in demselben Blatte zu widersprechen[8]. Jetzt da ich den Löwen in der Zeichnung, die erste Vorbereitung zu einem grösseren Werke, bekannt mache, kann ich nur wünschen und hoffen, dass dieses bald auf andere Weise zur Ausführung kommen möge, nachdem es bei

7) Jenaische A. Litt. Zeit. 1843 N. 292. 7. Dec.

8) Jen. Litt. Zeit., wo meine Erklärung vom 27. Dec. 1843, ich weiss nicht warum, erst am 7. März 1844 N. 58 abgedruckt worden ist.

mir dem Aufschub zum Opfer geworden ist, der von Anfang wenigstens mir offenbar aufgedrungen war, der aber eine gefährliche Sache ist für Alle die mit mancherlei Geschäften und Arbeiten überhäuft sind [9]).

„Bei Chäronea, sagt Strabon (9 p. 414), machte Philippos, des Amyntas Sohn, durch die Besiegung der Athener, Böoter und Korinther in grosser Schlacht sich zum Herren von Hellas: auch wird hier das vom Volk errichtete Grab der in der Schlacht Gefallenen gezeigt" [10]). Zu den drei von Strabon genannten Staaten nennt Lucian im Lob des Demosthenes (38) „die Euböer, Megarer und die grösste Macht von Hellas." Das Grab war indessen nicht das der Gefallenen überhaupt. Die Asche der tausend gefallenen Athener wurde nach Athen gebracht und dort begraben, wo Pausanias ihr Grab sah (1, 10, 11) und Demosthenes nach Raths- und Volksbeschluss ihnen die Leichenrede hielt, woraus von Göttling und Niebuhr mit Recht geschlossen wird dass er auch mit gefochten hatte. In der Rede für den Kranz (289) liess derselbe die herrliche Grabschrift vorlesen, die ihnen dort geweiht worden war [11]). Hierdurch

---

9) D. von Stein schrieb mir nach seiner Reise in Griechenland am 1. April 1857 dass „jetzt die Stücke traurig umher liegen."

10) Die Schlacht im Jahr 338 v. Chr. ist beschrieben in Niebuhrs Alter Gesch. 2, 356–362. 346 Das Schlachtfeld ist erst durch das Grab mit dem Löwen bekannt geworden. Die Ebene von Kephissos ist ½—1 Meile breit und mehr als 2 M. lang.

11) Göttling vermuthete dass Demosthenes selbst das Epigramm auch verfasst haben möge, wogegen schon Th. Bergk in einem Marburger Programm 1852 Anal. lyrica I, p. X bemerkt hat, dass die gleich folgenden Worte des Redners dieser Vermuthung entgegen zu stehen scheinen. Sie thun diess noch mehr, wenn man sie und die letzten Verse des Gedichts in dem Sinne versteht, welchen erst Fröhlich in einer besondern Abhandlung der Münchener Akad. philos-hist. Kl. 1845 S. 79—98, mit Zustimmung von Spengel S. 92, erwiesen hat. [Prof. Urlichs schrieb 9. Dec. 1856 an mich: „Aber das Epigramm ist so schlecht Griechisch,

und durch allgemeinere Gründe erhält die Nachricht des Pausanias den Vorzug dass das Polyandrion nur die Todten der Thebaner umschloss [12]). Er bemerkt zugleich sehr richtig dass der Löwe als Aufsatz auf dem Hügel sich auf den Muth der Männer beziehe, und dass er ohne Epigramm gelassen sey, weil ihrem Beginnen der Ausgang, welchen Gott ihm gab, nicht entsprochen hatte.

Die Bedeutung des Muths und der Stärke ist unter den verschiedenen sinnbildlichen des Löwen die gewöhnlichste und er eignete sich daher vor allen Andern zum Schmuck eines Heldengrabs. Dabei konnte in den Gesichtsausdruck Beziehung gelegt werden auf besondre Umstände wie auf das entsetzlich unglückliche, den Unmuth und Schmerz aller Guten erweckende Loos der Gefallenen. Sehr richtig ist daher die Bemerkung Göttlings dass der Kopf des Löwen, der einen sehr edlen Ausdruck habe, indem er die Lefzen vorn zusammenpresse, an beiden Seiten den Rachen öffne und zwei runde Oeffnungen sehen lasse, zum Zeichen eines halb unterdrückten unwilligen Gebrülls. So bemerkt Brandis von dem grossen Löwen nicht gar weit vom Hymettos von Pentelischem Marmor, welchen er genau

---

ja so unverständlich: *καὶ λήματος*, der Gegensatz *οὐκ ἐσάωσαν Ψυχάς, ἀλλ' Αἰδηνx. ἐ. βράβην* (?), *ὡς μὴ ἔχωσιν* u. bes. der Schluss, wo Demosth. eigene Worte Göttlings Erklärung ausschliessen, dass ich mich kaum des Gedankens erwehren kann, es sey, wie die Urkunde unecht und aus dem Hexameter, den der Redner selbstanführt, (290) gemacht worden. Bedenken Sie dass es nicht in Cod. Σ steht." Bunsen 18. Dec. 56 „ohne Zw. das ächt Epigramm." Thudichum schreibt über das Epigr. Rhein. Mus. 1857 Bunsen vertheidigt die Aechtheit (Gott in der Gesch. 2, 557. 3, 446–48) Düntzer die Homerischen Beiwörter des Götter- und Menschengeschlechts 1859 (16. Oct.) S. 47 ff.]

12) Plutarch im Leben Alexanders Kap. 9 erwähnt das Polyandrion der Makedonier am Kephissos, neben einer alten Eiche, welche Alexanders Eiche hiess, der darunter sein Zelt gehabt und sich zuerst in die Thebische heilige Schaar gestürzt haben sollte.

beschreibt und ganz besonders rühmt, dass der Rachen geöffnet sey, das Aussehn finster und grimmig, dass aber bei dem Gefühl eigener Kraft etwas ausserordentlich Schmerzliches in seinem Ausdruck liege [13]). Göttling fand auch dass in der Spitze des Schweifs, den der Löwe von Chäronea um das Hintertheil des Körpers so geschlungen habe, dass diese gerade an die Hoden zu liegen komme, das hornige, von Blumenbach nachgewiesene Ende deutlich ausgedrückt sei, der Stachel, von welchem die Alten erzählten dass der Löwe damit im Ingrimm sich selbst zum Zorn aufreize und blutig stachele. Nur ist aus der Zeichnung klar dass der Löwe sich nicht im Grimm mit dem Schweif peitschte; und wäre es, so würde ich diess doch auf die Tapferkeit der heiligen Schaar deuten und nicht als „einen Stachel der Mannheit zu blutiger Rache“ verstehen.

„Die vorderen Klauen, so schrieb mir Herr Siegel, der rechte hintere Vorderfuss und mehrere Stücke des Mitteltheils fehlen: die Vorderklauen soll Fürst Pückler Muskau abgeschlagen und mitgenommen haben. In dem nahe liegenden Brunnen sind noch mehrere Stücke des alten Piedestals vermauert. Ich habe daher den Brunnen in der Zeichnung etwas näher herangezogen, um Ihnen denselben, falls Sie ihn vergessen haben sollten, ins Gedächtniss zu rufen.“ Er sagt ferner über das Fussgestell: „Das projectirte, dessen Profile ich nach den Anten des Theseustempels zeichnete, kann natürlich noch jeder beliebigen Abänderung unterworfen werden. Es wurde nur von mir

13) Mittheilungen aus Griechenland 1, 344 f. Unwahrscheinlich ist dass man an den Muskeln noch die Anstrengung sehe, womit der Löwe, den Kopf zur Linken gewendet, sich aufgerichtet habe, wahrscheinlich als er durch die Ankunft der Feinde geweckt wurde. Da die Beine jetzt fehlen, so glaubt man zuerst, er müsse liegend abgebildet seyn, findet es aber bald anders. Vermuthlich war die Stellung einfach die des Chäroneischen Löwen und vieler andern.

hingezeichnet, um einen Kostenanschlag von einem Piedestal von solcher Grösse machen zu können und das Ganze anschaulich darzustellen. Gewiss stand der Löwe ursprünglich hoch. Denn die nach oben gekehrten Theile, als Nacken und Rücken, sind sehr roh und fast nur mit dem Spitzeisen gearbeitet, während er unter dem Bauch und überhaupt Alles was man von unten sieht, sauber gearbeitet ist, welches, wenn er für einen tiefen Stand berechnet wäre, umgekehrt seyn würde. Daher nehme ich diesem und der tiefen Lage des Platzes gemäss die Höhe des Piedestals auf sieben Meter an. Die Höhe des Löwen beträgt 4 Meter, oder genauer 3, 85." Im Alterthum machte die Höhe des Grabhügels, worauf der Löwe stand (als *ἐπίσημα*, wie Pausanias sagt), eine grosse Höhe der Unterlage unnöthig.

Beispiele von Löwen auf dem Grabe tapferer Männer kommen nicht selten vor, wie auf denen des Leonidas [14]), des Hermias in Cypern [15]), des Faustulus auf dem Römischen Forum [16]). Der fürchterlich anzusehende kolossale schreitende Löwe in Hochrelief, von ächter Griechischer Kunst, über der untersten Treppe des Palasts Barberini in Rom ist von einem Grabmal bei Tivoli weggenommen worden [17]). Auf dem Grabmal des Hektor auf der Ilischen

14) Herod. VII, 225. Die Grabschrift darauf von Simonides Anthol. Pal. VII, 344: das erste Distichon.

15) Mustoxidi *Αἰγιναία ἐφημερίς* 1831 p. 124.

16) Dionys. A. R. I, 87. Varro ap. Sch. Hor. Epod. 6.

17) Bartoli Vet. Sep. fig. 49. Winckelmanns Kunstgesch. V, 6, 19, dazu H. Meyer S. 425, Mustoxidi l. c. p. 129 möchte auch den Löwen bei Julis in Keos für ein Grabmal halten. Aber Bröndsted, der in seiner Reise I Taf. 11 ihn zwiefach abbilden liess wie er auf einem ungeheuren Sandstein liegend, den er mit den Vorderkrallen fasst, an Ort und Stelle ausgehauen ist, bezieht ihn richtiger auf die einheimische Sage von den durch einen Löwen gescheuchten Nymphen, S. 30 ff. Von einem Grabe dürfte der kolossale sitzende Löwe aus weissem Marmor im Palast Mas-

Tafel ist ein Schild aufgestellt mit einem laufenden Löwen daran, und ein ähnliches Grab ist auch neben dem Kampfe des Achilleus mit der Penthesilea auf einer Gemme [18]. Ein Epigramm des Antipater Sidonius deutet ausdrücklich den Löwen auf dem Grabe eines Teleutias als Symbol der Stärke; denn ein Löwe sey er den Feinden gewesen [19]; und das eines Unbekannten sagt, der Löwe würde nicht auf dem Grabe des Leon stehn, wenn er nicht mit dem Namen auch den Muth des Löwen gehabt hätte [20]. So setzte Kallias der Leäna neben der Statue der Aphrodite eine eherne Löwin von Kalamis zum Andenken ihres Löwenmuths bei der Folterung [21].

Dasselbe Symbol der Kraft wurde natürlich auch ausser den Grabmälern, wo es so häufig war dass es zu einfältigen Legenden Anlass gab [22], errichtet. So dem Herakles mit Bezug auf den Sieg über den Erginos und die Orchomenier vor dem Tempel der Artemis Eukleia in Theben [23]. So weihte die Stadt Elatea, nachdem sie der

sime alle Colonne in Rom seyn. An der Via Appia, einer Gräberstrasse, fand ich an einem der von Canina bei der Ausgrabung der alten Strasse zurecht gelegten, fast erbauten Trümmerhaufen zwei kolessale Aöwenklauen.

18) Mus. Florent. II, 32.

19) Anthol. Pal. VII, 429.

20) Ib. 344, wo das Distichon noch irrig mit dem des Simonides auf das Grab des Leonidas verbunden ist. S. Schneidewin Simon. Cierel. p. 164.

21) Paus. I, 23, 2. Polyaen. 8, 45. Mustoxidi a. a. O, deutet einen sitzenden Löwen an einem Grabrelief aus Athen im Museum zu Aegina, das wieder mit nach Athen versetzt worden ist, (Stephani tit. gr. III, p. 23, 6) auf den Namen Leon.

22) Ptolem. Heph. 2. Zum Grabdenkmal ist der Löwe auch, wie bei Luzern von Thorwaldsen und von Siegel bei Nauplia der aus dem Felsen selbst ausgehauene, auf dem Schlachtfeld von Waterloo angewandt worden.

23) Pausan. IX, 17, 2.

Belagerung des Kassander widerstanden hatte, einen ehernen Löwen, ihrer muthigen Kraft sich zu rühmen, nach Delphi[24]), wie Krösos einst einen goldnen[25]). Diese Bedeutung möchte auch der Löwenkopf am Thor der Stadt Pterion gehabt haben[26]), und gewiss der einst im innersten Winkel des Hafens Piräeus aufgestellt gewesene, in Stellung dem Chäroneischen ungefähr ähnliche vortreffliche Löwe zu Venedig, von älterem strengerem Stil[27]).

Dann aber war es auch sehr natürlich ein Paar gegen einander über, gleich Hunden zu den Seiten einer Thüre, wie im Palaste des Alkinoos, sitzender oder aufgerichteter Löwen, als wären sie Wächter oder Aufwärter im Dienst eines Höheren zu gebrauchen. Diess sieht man in Mexicanischen, wie in Aegyptischen und besonders in mittelalterlichen Denkmälern, in den Ruinen von Persepolis und Ninive. So sind die Löwen über dem Thor von Mykenä angebracht, ihre Tatzen als Hüter auf ein altarähnliches Heiligthum setzend. So sind die zwei neben den Niken

24) Id. X, 18, 6.

25) Herod. VII, 50.

26) Texier l'Asie mineure I pl. 81.

27) S. Thiersch Reisen in Italien I, 223. Die grosse Basis ist noch im Meere erhalten nach Ulrichs *οἱ λιμένες καὶ τὰ μακρὰ τείχη τῶν Ἀθηνῶν* p. 20, der auf den Löwen den Namen *τὸ κατὰ τὸν Ἄλκιμον ἀκρωτήριον* bei Plut. Them. 32 bezieht. Guillet de St. Georges schrieb 1669: Tout ce qu'on voit au Pyrée, c'est un fort beau lyon de marbre qui donne le nom à ce fameux port (Porto lione, bei den Griechen *Δράκος*.) Le lyon présente la gueule ouverte du coté de la mer. Il est representé comme rugissant et prest à s'élancer sur les vaisseaux qui y mouillent. (Cte. de la Borde Athènes aux XV. XVI. et XVII. siècles I, 215.) Der Löwe ist auch in der Zeichnung des S. Gallo vom Piräeus von 1465 in der Barberina zu sehen. Abbildung desselben bei de la Borde und über die Inschriften II, 242—251, wobei ihm entgangen ist Mustoxidi l. c. p. 124—129, so wie Thiersch, der das Gekritzel für Griechisch hielt und Taf. B. eine unvollkommene Nachzeichnung giebt.

am Fussschemel des Olympischen Zeus zu denken. Zwei goldne Löwen hielten Wache an der Thür der Grabkammer in dem fahrbaren Tempel der Leiche Alexanders, welche den Eintretenden anzuschauen schienen[28]. In diesem Sinn genommen sehn wir sie auch zu beiden Seiten der thronenden Kybele, zu der allerdings der Löwe auch sonst symbolische Beziehung hat. So erhält also der Löwe auch die Bedeutung Wächter und der dem Grab des Leonidas sagt in der Grabschrift des Simonides: ich wache, *φρουρῶ*[29]. Daher könnte man den im Piräeus aufgestellten Löwen mit Mustoxidi auch ein Symbol zugleich der Wachsamkeit[30] und der Stärke der Stadt in welche man komme, oder stets bereiter kräftiger Vertheidigung nennen. Auch an Brunnen scheint man diese edle Figur, die ohnehin zur bedeutenden Verzierung der verschiedensten Orte sich empfiehlt, nicht ohne den Gedanken dass sie wachen und schützen möchten, um durch sie von aller Verunreinigung des Wassers abzuschrecken, aufgestellt zu haben; worauf dann folgte, dass man dem Wasser den Ausfluss durch den offnen Rachen anwies. Die Alten wussten oft die

---

28) Diod. XVIII, 27.

29) G. Hermann Opusc. V, 176 gründet hierauf die Ergänzung des Schlussdistichon einer Mitylenischen Grabschrift auf die in einer Schlacht gefallenen Tapfern:

ἦ δ' ἐτύμως τόδε σᾶμα λεόντεσ[σιν πεφύλακται]
οἱ μὲν γὰρ θηρῶν φέρτατοι, οἱ δὲ βρο[τῶν.

Da aber *ἐτύμως*, iure, zu *πεφύλακται* matt seyn würde, so ist in dieser Hinsicht Böckhs Ausfüllung C. I. II p. 190 n. 2168 *λέοντες ἔχοιεν ἅμα τοῖσδε* vorzuziehen, die aber auch nicht genügt, da die Symbole nur einfach gesetzt werden, und *σᾶμα* verhindert an zwei Löwen an einer Grabespforte zu denken.

30) *τῆς ἀγρυπνίας.* Man sagte dass der Löwe nicht vom Schlaf überwältigt werde, Ael. H. A. XII, 7, oder dass sein Auge wache wenn er schlafe, Isidor. Orig. XII, 2, was den leisen, wachsamen Schlaf wohl ausdrückt. Leonis caput vigilantiae symbolum, Kopp Palaeogr. P. IV. §. 704. 712. 716.

Zwecke der Polizei mit sehr liberalem Sinn und viel Geschmack zu erreichen. Diese wasserspeienden Löwen scheinen nicht selten gewesen zu seyn. Für einen solchen erkannten schon Spon und Wheler einen marmornen Löwen auf dem Wege nach Eleusis, weil er den Kopf nach dem offnen Rachen zu durchbohrt habe [31]). Es ist diess von den drei durch Morosini, zu Ehren des h. Marcus, nach Venedig geschafften Löwen, der zweite berühmte im dortigen Arsenal, die lange, auf ihren Füssen ganz ausgestreckte Löwin [32]). Der Contrast ist so anmuthig zwischen dem grimmig offnen Rachen und der Spende des lieblichen Tranks. In Athen wurde der eherne Löwe, durch welchen das Wasser geführt wurde das man für die Klepsydra bei den Gerichtsreden schöpfte, Brunnenwächter, κρηνοφύλαξ genannt, eben so wie der Beamte der dabei die Aufsicht führte [33]). Dessen Titel mag immerhin nur übergetragen seyn auf den Löwen: aber diess ist nur geschehn weil der Begriff Wächter mit dem aufgestellten Löwen sich leicht

31) Voyage II, 145.

32) de la Borde II p. 241. Ross Hellenika II, 82. Visconti Mus. Piocl. VII, 29, wo er einen gemeineren sitzenden Löwen edirt, verwechselt p. 157, indem er von „dem Löwen des Piräeus,“ von dessen vermeintlichen Runen er vorher gesprochen, sagt dass er zum Brunnen gedient habe. Vergl. Visconti in den Mém. de l'Inst. roy. T. 3. Hist. de la classe p. 39.) Ich erwähne diess weil auch der in Venedig sehr einheimische Mustoxidi p. 124 denselben Gedanken sogar durch die Vermuthung eines nur wieder ausgefüllten Lochs im Kopf zu stützen sucht, den er doch wieder aufgiebt und den Löwen von einem Grab in den Piräeus versetzen lässt. Der vierte Löwe im Arsenal ist erst im Jahre 1716 dahin gekommen. Im Vatikan ist in der Halle der Inschriften ein Löwenkopf mit einer in den Rachen gehenden Wasserröhre.

33) Poll. VIII, 9, 113. Phot. s. v. Ueber diese Zumessung der Zeit an die Gerichtsredner s. Meiers und Schömans Att. Process S. 713 ff., wo S. 716 in den Worten des Pollux eine Emendation vorgenommen wird, die ganz unnöthig scheint.

verband. Wie gemein die Protome oder Löwenmaske an Brunnen geworden sind, ist bekannt [34]. Auch an der Sima des Dachs, an den Röhren der Bäder liess sie das Wasser ausfliessen [35]. Die Aegypter hatten bei der gleichen Einrichtungen ihrer Brunnen religiös symbolische Gedanken [36].

Löwenstatuen müssen in Griechenland ziemlich häufig gewesen seyn. Dodwell sah noch mehrere in Argos, einen auch unter den Trümmern der Attischen Stadt Aixoni, „ganz im Styl des Mykenischen“ [37]. Einen bei Platäa gefundenen schenkte der Admiral Halgan an Karl X. von Frankreich [38].

Ganz eigen ist die Erscheinung eines Löwen, wie es scheint auch als Wächter oder wie um den Herantretenden Scheu und Achtsamkeit einzuflössen oder *ἕκας, ἕκας ἔστε βέβηλοι* zuzubrüllen, in einem archaischen Vasenbild aus Vulci, in dem vierten, dem „Griechischen Alltagsleben“ bestimmten Bande, womit Gerhard seine für diesen Zweig unentbehrliche Auswahl von Vasenbildern zu erweitern sich das neue Verdienst erwirbt, Taf. 1. Zwischen zwei Jonischen Säulen steht in einem tiefen engen Gewand, über die Arme den Mantel gezogen, eine dämonische Gestalt mit schnitzbildartigem Gesicht und zu beiden Seiten dieses kleinen Heiligthums ist je ein Dreifuss, ein Schwanenpaar auf den Ringen des einen, Tauben auf denen des andern. Auf dem Gebälk nun über den Säulen ist der Löwe, der anspringt und den Rachen öffnet, offenbar gegen die He-

---

34) In Bildwerken fliesst nicht bloss in Brunnenhäusern, sondern auch bei Felsenquellen das Wasser durch den Löwenrachen. O. Jahn Ficoron. Cista S. 29 Note 5.

35) Bötticher Tektonik 2. Bd., der Tempel S. 90.

36) Horapoll. I, 19, 21 Plut. Quaestt. sympos. IV, 5, 2. de Is. et Os. 38.

37) Alcuni Bassir. della Grecia 1812. zu tav. I.

38) Musée du Louvre n. 708 bis.

rankommenden — eine bemerkenswerthe Stellung, weit ausdrucksvoller als die Plastik sie erlaubte — der zugleich aber einen schön verzierenden Aufsatz (ἐπίϑημα) für das statt einer Kapelle dienende kleine Bauwerk abgiebt. Dass diess ein Grab oder gar das Grab der Sibylla vorstellen solle, kann ich nicht glauben.

Miscellen [1].

Der im Winter 1849 in Trastevere gefundene Lysippische Apoxyomenos hat eine Aufstellung erhalten, die seiner würdig ist. die ausgezeichnetste im ganzen Vaticanischen Museum. Denn er steht dem Eingang gegenüber an der Hinterwand des langen, prächtigen und schönen, an Kunstschätzen überreichen Braccio nuovo. Als eine vortreffliche, wenn gleich nicht ganz tadellose Nachbildung eines der berühmtesten Werke des Sikyonischen Erzbildners schliesst sie sich an den Myronischen Diskobolos im Haus Massimi alle Colonne in manchem Betracht als das zweitwichtigste Werk in Rom aus den besten Zeiten der griechischen Kunst an; und sie hat vor diesem noch für uns den Vorzug, dass, während wir den Myron aus andern, auch sehr preiswürdigen Nachbildungen des Diskobolos würden beurtheilen können, sie zuerst Gelegenheit giebt, den Lysippischen Styl anschaulich einigermassen kennen zu lernen. Wir sehen sie nun vor Augen die „Schlankheit der Lysippischen Proportionen, diese Schlankheit aller Glieder, woraus Leichtigkeit, Schnelligkeit, Geschmeidigkeit der Bewegung entspringt“, die disinvoltura, portamento leggiero, ma ben regolato, spontaneità con cui ogni parte del corpo ha raggiunta la specifica sua perfezione,

1) Rhein. Mus. 1853 9, 270—286. Aus einem Winteraufenthalt in Rom. Einige Basreliefe und Vasengemälde sind abgesondert und an ihren Orten eingeschoben worden.

und was man sonst der Art sagen könnte. Das Wichtigste und worin sich auch die Meisterschaft der Nachbildung aus der Kaiserzeit erprobt, ist das dem geübteren Auge fühlbare, durch Worte nicht zu erklärende Geheimniss der Kunst. Wenn jenes Kunstgeheimniss grosser Meister in dem dargestellten Moment einer bewegten Handlung zugleich den nächstfolgenden, den Uebergang aus dem einen in den andern gleichsam voraussehn zu lassen, sich nicht mit Worten aufschliessen und erklären lässt — anders als etwa durch Allgemeinheiten wie höchste Lebendigkeit, Wahrheit, Natur —; so ist es eben so überraschend und wunderbar einer Figur in ruhigem Stande die Agilität, die in ihr liegt, anzusehn, nicht bloss den natürlichen Formen beobachtend nachzugehen, sondern auch das Leben, die Kraft und Kunst, welche die Gymnastik ihnen verliehen hat, ausgedrückt zu sehen, die man wie die Seele in diesem schönen Körper lebendig regsam zu fühlen glaubt[2]).

Jetzt lässt sich bestimmter sagen, was ich zu Müllers Archäol. §. 129, 2 vermuthungsweise bemerkte, dass der Hercules im Capitol aus vergoldetem Erz Lysippischen Styl verrathe[3]). Nur muss ich den dort eingeflossenen Tadel zurücknehmen, in so fern er hauptsächlich aus der Haltung der Keule entsprang. Aber die Art, wie diese gleich einem Stöckchen in die Luft gehalten wird, entspringt nicht aus Affectation der Leichtigkeit und Kraft, sondern ist wohl motivirt. Die Aepfel in der Hand hat Herakles eben gepflückt, denn der umgewandte Hals zeigt an, dass er im Abgehen begriffen ist nach vollendeter That, und es spricht sich also in der leicht hingeschlenkerten Keule Siegesfreude aus. Diess wird noch deutlicher durch die schöne, nur etwa dritthalb Fuss hohe Erzfigur

2) E. Vinet bespricht die Statue — statue d'Athlète — im 7. Bande der Revue archéol. auf 10 Seiten - pl. 150. E. Braun Museen Roms S. 239.

3) E. Braun Museen Roms S. 181.

(aus Byblos) im Brittischen Museum (III Taf. 2 und Specimens II, 29), mit dem Hesperidenbaum hinter sich, an welchem die getödete Schlange hängt. Die Keule, wovon nur wenig erhalten ist, war nach unten gehalten, wie auch unten der Herausgeber bemerkt. Ich muss vermuthen, dass auch Platners auffallendes Urtheil über diess höchst bedeutende Werk, dem er einen an einem Werke des Alterthums höchst auffallend manierirten Styl zuschreibt (Beschr. der Stadt Rom III, 1 S. 235), vorzüglich durch die nicht in ihrem wahren Zusammenhang gefasste Haltung der Keule veranlasst worden ist. Denn obgleich die Statue, besonders im oberen Theil, von Fehlern nicht frei zu sprechen ist, so verdient sie doch nicht bloss durch die überraschende Leichtigkeit, sondern auch durch die ganze Ausführung grosses Lob. Die durch die Schlankheit erreichte Leichtigkeit, und Beweglichkeit thut der Kraft keinen Abbruch, weil diese in den Theilen, worin sie liegt, stark hervorgehoben ist: der Kopf ist klein nach dem Lysippischen Grundsatz. Die Componisten selbst, wie ich jetzt vermuthen möchte, rührt wahrscheinlich von Lysippus her, dessen Heraklesstatuen zahlreich genug waren und in ihren Besonderheiten uns nur wenig bekannt sind. Diese Vermuthung gründet sich mit auf die grosse Anzahl der noch vorfindlichen Nachbildungen. Solche finden wir nicht bloss in Münzen von Berytos u. a., sondern auch in Marmor. Der berühmte Schwedische Bildhauer Fogelberg in Rom hat im Museum zu Neapel einen Torso (den ich dort mich nicht erinnere bemerkt zu haben, auch in den Beschreibungen des Museums nicht erwähnt finde) entdeckt und einen Abguss davon nehmen lassen, den man in seiner Werkstätte sieht; einen Marmortorso völlig übereinstimmend (die Wendung des Kopfes noch sichtbar) und besser als derselbe Theil in der vergoldeten Statue. Als freiere Nachbildung in Rom sind mir sodann erschienen 1) die Statue im Palast Barberini über der ersten Abtheilung der grossen Treppe, nach

der leichten Haltung und jugendlichen Form und nach den Aepfeln in der Linken und der Haltung der Keule in der Rechten, gleich einem geschwungenen Stöckchen, die auf den Tronk schräg zu ruhen kommt und als richtig gelten muss, selbst wenn sie neu hinzugesetzt wäre, da der rechte Arm, so weit er alt ist, ausgestreckt ist. 2) die im Hof des Palastes Torlonia die dritte links vom Eingang (in den Marmi di — Torlonia III tav. 32, Clarac pl. 790 n. 1970, wo die Capitolinische Statue, pl. 802 E n. 1969 B im Charakter durchaus verfehlt ist). In dieser beweisen der Styl und die Aepfel die Einerleiheit des Vorbilds, wenngleich der rechte Arm ziemlich gerade herabhängt, so dass die Keule auf den Boden zu stehen kommt. 3) Eine im Hof des Palasts Giustiniani, vor der Treppe auf der linken Seite, die Keule schräg geschwungen wie ein Stöckchen, die Gestalt schlank und beweglich, das Gesicht jung und schön, die Schulter ganz bloss und die Löwenhaut als Chlamys tief und leicht über den Arm gehalten; die Aepfel fehlen nicht (Clarac pl. 794 n. 1969 A). Gegenüber steht eine ähnliche Statue, aber ein robuster, rauherer Hercules, die Löwenhaut über dem Kopf. 4) Eine in Villa Ludovisi, in der Vorhalle, links vom Eingang, die Keule leicht wie ein Stöckchen schräg gehalten, die auf einem Steine ruht, der Blick in die Ferne gerichtet wie eines Wanderers, die Formen der Lysippischen Art. 5) In der Villa Albani sind unten in dem Zimmer mit der grossen Vase mit den zwölf Arbeiten des Hercules drei Statuen desselben, wovon die eine, mittlerer Grösse, handwerksmässiger Arbeit, durch die Lysippische Schlankheit und die Aepfel in der Linken, noch an das Lysippische Vorbild erinnert, obgleich der Charakter des Moments verschwunden und die Keule aufgesetzt ist. Der Lysippische Charakter des Herakles fällt ausserdem auf in dem der den kleinen Ajas im Arm hält im runden Saal des Vaticanischen Museums: aber auch in zwei Statuen weiten Abstandes von dieser, in Villa Bor-

ghese, unter denen des Herculessaales. In beiden steht der Halbgott ruhig da, ziemlich schlank und leicht, mit der Linken auf die Keule gestützt und die Rechte auf die Hüfte gesetzt in der einen, auf den Rücken gelegt in der andern. Der von Christodor erwähnte Herakles mit den Aepfeln mag leicht ein Lysippisches Original gewesen seyn. Aber über den Herakles hinaus wird man den Einfluss Lysipps leicht wahrnehmen oder wahrzunehmen glauben, im Vaticanischen Apollo, Meleager, in dem Mars Ludovisi u. s. w.

Die mit dem sogenannten Germanicus, einem Römer als Mercur, übereinkommende Statue in Villa Ludovisi ist sehr vorzüglich in ihrer Art[4]). Der restaurirte rechte Arm steht weiter ab als an jenem (der doch in der That den Arm und die Hand nicht so hält, als ob er rechnete, wie der digitis computans des Eubulides), doch ist die Geberde des Zuredens noch erhalten. Die linke Hand, die einen Beutel hält, ist angesetzt wo sie aus der über den Arm fallenden Chlamys herausreicht; dass sie modern sey, ist höchstens zu vermuthen, nicht zu erkennen. An einem ähnlichen Mercur, der vor einigen Jahren von dem Bildhauer Wolff für Berlin restaurirt wurde, soll der Beutel an der linken Hand erhalten und die Naht im Leder kenntlich gewesen seyn. Dieselbe Composition aber, die auch in kleinen Bronzen vorkommt, findet sich auch im grossen Saal des Palastes Colonna. Die Haltung der rechten Hand ist auch hier die der Pariser Statue, die linke aber hält drei Aepfel, am Zweig, denn der vordere ist mit Blättern umlegt. Die Hand war auch hier an der Chlamys, unter der sie ganz wie in den andern Wiederholungen hervorreicht, abgebrochen, scheint aber ächt, theils weil im Mar-

---

4) E. Braun Museen Roms S. 379. In der Abbildung aus Maffei in Müllers Denkm. II Taf. 29, 318 sind die Seiten vertauscht.

mor und in der Arbeit kein Grund ist daran zu zweifeln, theils auch weil einem Ergänzer diess Merkmal nicht leicht einfallen konnte. Die Stütze selbst, auf welche die Chlamys über den Arm her herunterhängt, ist ungetrennt mit der Basis erhalten, die Hand im Fallen abgebrochen gewesen. Bei dieser Statue für sich allein muss man an Hermes denken, welcher vor Paris stehend ihm zuredete, die Venus zu wählen und zu dem Ende den Apfelzweig (der statt des Apfels nur eine Verschönerung seyn würde), wie er in alten Vasengemälden in verschiedener Weise, zum Theil plump drängend, ihn zu bestimmen sucht. Den Kopf der Figur genau zu untersuchen ist nicht leicht, da sie ganz schlechtes Licht hat. Jedenfalls Hermes von doppelter Bedeutung in derselben Composition. Dazu unter dieser Figur auch ein Römer dargestellt, dem die verschiedensten Namen gegeben worden sind. Hier bleibt mancherlei Aufklärung zu wünschen übrig.

Eines der hinsichtlich des Styls und der Zeit wichtigsten Werke, welche Rom bewahrt, möchte der so gut wie ganz übersehene, durch die Art seiner Aufstellung der Aufmerksamkeit entzogene Torso einer Amazone im Hof des Palastes Borghese seyn. Sie hielt, wie es scheint, in der rechten Faust den Zügel ihres Rosses noch fest, dem sie verwundet entsunken war, und darauf ist ihr Blick gerichtet. Der linke Arm hängt herab, die untere Hälfte fehlt. Auf dieser Seite ist sichtbar, dass der Unterschenkel horizontale Lage hatte, sie also schon halb geschleift wurde, wie denn die Figur, bei der gewaltsam vorgelehnten Beugung nach vorn, zu stehen kaum fähig war. Der aufgerichtete und etwas zurückfallende Kopf ist behelmt, die schöne linke Brust bloss; ein Band das sich von der rechten Schulter unter dem linken Arm hinzieht, geht nur den Chiton an, wie ein anderes um die Mitte des Leibes;

von Waffen ist keine Spur erhalten. Das Gewand ist aufgeschürzt unter dem Band, so dass es über diess wie ein Diploidion herabfällt. Die Falten höchst einfach, grossartig. Eine ähnliche Gruppe wird sich in Relief oder Gemälde wiederfinden. Das Werk scheint nach dem hohen und kräftigen Styl und der einfach kühnen und doch höchst ausgesuchten Stellung Schule des Skopas zu verrathen.

Die herrliche Niobide im Museum Chiaramonti, die vom heftigsten Sturm angeweht ist, wie das Gewand um die Beine, indem sie mit Gewalt gegen den Wind angeht, und die flatternden Theile des Peplos um die Brust hinlänglich zeigen, hat über dem Rücken ganz den bauchigen Bogen des Gewandes, wonach ich unter den Figuren im vorderen Giebelfelde des Parthenon Oreithyia vermuthet habe (A. Denkm. I. 84.).

Ein Kopf der Niobe, sehr mittelmässig und dabei verdorben, ist im Palast des Duca Massimo a Araceli unter mehr als zwanzig antiken Büsten, die an den Treppen hinauf stehen, die unterste.

Ueber die berühmte Gruppe von Elektra und Orestes in Villa Ludovisi macht Heinrich Brunn in seiner Geschichte der Griechischen Künstler I S. 468—600 Bemerkungen, wonach diess Werk des Menelaos, in Verbindung mit einem von dessen Meister Stephanos, eine gewisse neue Richtung, welche Pasiteles aus Grossgriechenland, der Meister des Stephanos, der Kunst in Rom vor und noch in der Zeit des Augustus gegeben habe, erkennen lassen soll; eine Richtung, unterscheidbar von den gleichzeitigen Attikern sowohl als Kleinasiaten und mit keiner früheren in unmittelbarem Zusammenhange stehend, die der Kunst also eine wesentlich neue Bahn gebrochen

habe [5]). Diese Charakteristik ist innerlich zusammenhängend und wird bei Prüfung mancher einzelnen Werke im Auge zu behalten seyn. Die Zeit gab den verschiedensten Geschmacksbildungen Raum, wie am meisten an Horaz und Properz in die Augen fällt, von denen jener den alten Aeolischen Dichtern und der Attischen Bildung, dieser der Alexandrinischen vorzugsweise sich zuwandte. In der Kunst mussten ähnliche Verschiedenheiten innerhalb einer allgemeinen grossen Gleichmässigkeit der Grundsätze und Forderungen um so mehr hervortreten, als deren Meisterwerke und Vorbilder einen noch unmittelbareren und entschiedneren Eindruck durch das Auge und die leichtere Totalwirkung zu machen geeignet sind. Es scheint mir daher, obgleich ich die Erfindung der Gruppe dem Menelaos abzusprechen keinen Grund habe, doch eben so denkbar, dass sie einem älteren Werk vor der Rhodischen Schule nachgebildet sey und nur in der Ausführung diejenige Eigenthümlichkeit erhalten habe, welche Brunn fein eindringend herausfindet. Denn dem was er über die Erfindung oder die Composition sagt, kann ich nicht beistimmen. Er giebt dem Künstler, wenigstens zum Theil die Schuld, dass verschiedene Erklärungen vorgeschlagen worden sind, „in so fern er eine bestimmte Handlung nicht scharf genug charakterisirt, sondern zu einem liebevollen Verhältniss zwischen Mutter und Sohn oder älterer Schwester und Bruder im Allgemeinen verflacht habe.“ Mir dagegen scheint die gewöhnlich angenommene Benennung die einzig richtige. jede andre unberechtigt, nach jener aber der Augenblick auf das glücklichste ausgedrückt zu seyn. Mag die Bemerkung Winckelmanns (XI, 2, 33), „die Augen des Orestes seyen gleichsam voll von Thränen und die Augenlieder scheinen vom Weinen geschwollen, so wie an der Elektra, in deren Zügen aber zugleich die Freude sich mit Thränen

5) E. Braun Ruinen und Museen Roms S. 573.

vermische und die Liebe mit dem Kummer", auf sich beruhen. Von seinem tiefen Verständniss aber der alten Kunst gilt mir die Entdeckung der in dieser Gruppe dargestellten Scene als ein schöner Beleg mehr. Man braucht nicht auf einzelne Worte des Sophokles und des Aeschylus zurückzugehn, obgleich gewiss am meisten durch die Bühne Elektra allgemein bekannt war, um zu verstehen, dass auf die erste erschütternde Bewegung bei einer Wiedererkennung naturgemäss die ruhigere Freude folgt, worin man des Glückes geniesst, indem man sich fragt: bist du es wirklich? Diesen schönen Moment, worin die Geschwister aus dem Inneren heraus die Bestätigung eines Glücks zu schöpfen verlangen, welchem äussere Umstände die höchste Wahrscheinlichkeit gegeben haben, obgleich sie in völlig verschiedner und kaum noch erinnerlicher Gestalt einander verliessen, drückt die Gruppe recht bestimmt aus. Mit der Ehrfurcht eines Sohns blickt Orestes auf die welche erwachsen ihm als kleinem Knaben das Leben gerettet hat, sie blickt ihn wie mit mütterlicher Liebe an, die freudige Rührung ist Beiden gemein. Der Jüngere scheint gespannter zur Schwester aufzublicken, sie mit mehr Ruhe ihr Auge auf ihn zu heften, damit auch durch diese Art der Ueberlegenheit der Unterschied des Alters nach dem hier angenommenen Verhältniss, sichtbar werde. Ein sicheres Kennzeichen für Elektra ist das abgeschnittene Haar. Winckelmann erklärt diesen Umstand aus der Elektra des Sophokles, wo sie ihre Schwester heisst, statt der Gaben der Klytämnestra, zu dem Grab Agamemnos lieber was sie in ihrer Armuth schenken können, ihrer Locken Spitzen (βοστρύχων ἄκρας φόβας 449) und ihren Gürtel hinzutragen. Eine so zufällig herbeigeführte Aeusserung konnte der Künstler, wenn sie ihm zufällig bekannt war, nicht als allgemein bekannt voraussetzen; auch ist eine solche Spende einiger Locken und das Abscheeren alles Haars zweierlei. In Polygnots Leschengemälde war Aethra

als Sklavin ἐν χρῷ κεκαρμένη (Paus. X, 25, 3.) Allein es ist bekannt, wie dieses Abscheeren auch ein Gebrauch der Trauer war (Beckers Charikles II S. 200, Nitzsch zur Odyssee IV, 195) und es hat daher alle Wahrscheinlichkeit für sich, dass Elektra unter den Augen ihrer Mutter durch diesen ihrem Gefühl so sehr gemässen Gebrauch zugleich ihrer wahren Gesinnung Ausdruck gab. Durch ihn, welche der Dichter zu benutzen nicht nöthig hatte, stimmt sie überein mit dem Trauerliede bei diesem 86—250. Langes und dann nothwendig schön aufgestektes und geordnetes Haar hätte ihr, in Verbindung mit der voll und anmuthig gehaltenen Bekleidung, das Ansehn einer Fürstin gegeben: durch das kurz abgeschnittne Haar wird sie zur unglücklichen und im Druck der harten Mutter selbständigen und entschiednen Elektra. Durch die noch kaum aus dem Knabenalter geschrittne Jugend des Orestes wird zugleich das fast mütterliche Verhältniss der Schwester zu ihm und seine schon im Knaben mannhafte Entschliessung und Kühnheit hervorgehoben, und wenn solchen Gedanken zu Liebe die historische Wahrscheinlichkeit ein wenig verletzt seyn sollte, so scheint gerade diese künstlerische Freiheit einer Idee zu Gefallen für eine ältere Erfindung zu sprechen. Denkt man an eine von Telemachos Abschied nehmende Penelope oder an Aethra und Theseus, oder Hippolyt und Phädra (Panofka), so wüsste ich weder für die unausgewachsene Figur des angeblichen Sohns noch für das abgeschnittene Haar einen irgend haltbaren Grund zu finden: und wenn schon durch diese Aeusserlichkeiten jene Personen ausgeschlossen sind, so passt auf sie eben so wenig der in der That äusserst glückliche Ausdruck eines Wiedererkennens. Unter diesem Gesichtspunkt eben so sehr als unter dem der Modellirung und des Meisels, im Ganzen betrachtet, erscheint das Werk als das bedeutendste der Augustischen Zeit.

Einem Urtheil Heinrich Brunns will ich nicht zufällig

widersprochen haben, ohne recht absichtlich die Freude auszudrücken, die mir sein gediegenes Buch macht. Wenn man die gelehrte Schriftstellerei sich gern in zwei, mehr oder weniger abgestufte und in einander übergehende Arten abtheilt, Gelehrte die vor Allem an die Sache und solche die vor Allem an sich denken, so kann Niemanden zweifelhaft sein, auf welche Seite sich der Verfasser dieser gewissenhaften, sorgsam geprüften, einsichtsvollen und fruchtbaren Zusammenstellungen und Untersuchungen gestellt hat [6]).

Die unter dem Namen Hecuba seit Winckelmann noch jetzt im Capitolinischen Museum aufgeführte Statue stellt nichts Anders dar als ein keifendes Weib aus dem niedern Volk auf der Strasse, das vielleicht zu einer andern Figur in Bezug stand oder nach einer bestimmten anekdotenartigen Scene gebildet ist. Ich hatte diess keineswegs unbedeutende Werk in meinen A. Denkm. I S. 251 Not. eine unwillig klagende Barbarenfürstin genannt, verführt durch eine ziemlich ähnliche, die sich auf einem Sarkophag desselben Museums findet, Diess war um einer sehr ungeschickten Auffassung zu begegnen, wonach sie als Amme zu den Töchtern der Niobe gehören sollte, wie sie auch in dem Capit. Mus. von Lorenzo Rè (oder Nibby) für eine Amme genommen ist. Mehrere Jahre vorher hatte

---

6) Die Namen Orestes und Elektra mit denen der Merope und ihres durch die Wiedererkennung von ihrem Mordbeil geretteten Sohnes zu vertauschen, nach dem Vorschlag meines Freundes O. Jahn in dem schönen Aufsatz über Merope in Gerhards Archäol. Zeit. 1854 S. 226, bin ich sehr gern bereit. Ich hatte selbst in der Abhandlung des folgenden Bandes, Ermordung des Aegisthos, beiläufig daran erinnert, dass in einem Vasengemälde statt der zum Morde des Sohnes ausholenden Klytämestra an Merope zu denken seyn möchte.

ich mir in Rom aufgezeichnet (23. Jan. 1843): „Die sogenannte Hecuba ist eben so wohl zum genre gehörig wie die Alte, sitzend mit dem grossen bekränzten Weingefäss auf dem Schoosse, das sie eben angesetzt gehabt hat und noch selig davon ist.“ So urtheilt man oft richtiger Angesichts eines Werkes selbst als nach der Erinnerung; denn für richtig muss ich diess, was ich im Jahr 1849 vergessen hatte, nach dem wiederholten gleichen Eindruck halten. Dass das erwähnte Seitenstück der sogenannten Hecuba in demselben Museum, in der Gallerie eine freie Nachbildung der anus ebria von dem Erzbildner Myron seyn möge, vermuthete schon Visconti M. Piocl. VII tav. 24. Die Gattung, die man genre nennt, hat nach vereinzelten Vorgängern in der guten Zeit der Kunst in der späteren sich nach und nach auch im Marmor gar sehr ausgebreitet, besonders in Grossgriechenland, wie man zunächst im Museum von Neapel gewahr wird. Für eine Barbarenfürstin, nicht bloss für eine Amme im Königshaus, ist jenes Weib viel zu jämmerlich, zu hässlich in Gesicht, Brüsten, Stellung. Diess stellt sich anders dar wenn man es als charakteristisch und absichtlich nimmt. H. Meyer urtheilt (zu Winkelmanns Werken VII S. 269), „die Statue sey zwar nicht von vorzüglicher Arbeit, aber ihre Geberde sey gut, lebhaft und geistreich; auch der Kopf habe viel Ausdruck: doch wäre es nicht unmöglich dass derselbe von einem wackern Meister des sechzehnten Jahrhunderts herrührte.“ Dieser Verdacht fällt weg sobald man erwägt, wie sehr gerade der individuelle und scharfe Ausdruck in der Aufgabe lag. Die Alte beugt den Körper nach der einen Seite und schaut nach der andern mit dem Gesicht empor, schreiend oder nach oben hinauf scheltend, wie der geöffnete Mund, „als wollte sie ein lautes Geschrei erheben“, anzeigt. Auch das Tuch das sie über den Kopf gelegt trägt, hat etwas Wüstes, Gemeines, und Winckelmann begreift mit Unrecht diese Kopfbedeckung unter die Art

Hauben, welche betagten Weibern überhaupt, wie den Ammen, gegeben zu werden pflege (VI, 2, 3.). Man vergleiche z. B. die Amme an dem Niobidensarkophag Mon. ined. 89: eine Haube trägt diese, aber nicht ein Kopftuch; diess hat die knieende Alte in Neapels Ant. Bildw. von Gerhard und Panofka S. 132 f. Ganz ähnlich der sogenannten Hecuba ist ein kleiner weiblicher Kopf in Villa Albani, in dem Zimmer worin jetzt der Aesop steht, mit offnem Mund und starken Falten des Halses und mit einem über den Kopf gelegten Tuch.

Das kleine Mädchen in demselben Museum, das eine Taube in seinem Busen hält, die es vor einer von unten nach ihr schnappenden Schlange schützt, und welches die Unschuld genannt wird (Bottari Mus. Capit. I, 63), stellt vielmehr nur eine der Belustigungen von Kindern mit Thieren vor, die wir in verschiedenen Gruppen, von Athen her, so naiv und schön dargestellt sehen. Die Schlange ist nemlich als eine der zahmen Hausschlangen zu denken, die man hielt, wie ich in meinen A. Denkm. II S. 264—66 nachwies. Denn wäre sie diess nicht, so würde das Mädchen erschrocken seyn und seinen Vogel nicht so behaglich an sich halten. So aber neckt es vielmehr die Schlange, die mit dem Vogel zu spielen gewohnt war: wie man es zwischen je zwei andern Thieren in ausgesuchter Weise vorgestellt sieht.

Der sogenannte Capitolinische Antinous ist unbedenklich als ein Narcissus zu verstehn[7]. Unläugbar

7) Vgl. Wieseler Narkissos 1856 S. 42, 48. Hettner Gypsabgüsse zu Dresden S. 89. Archäol. Zeit. 1858 S. 138. E. Braun stimmt für Adonis Ruinen und Museen Roms S. 342 f. Beispiele, dass die Bildungen bekannter Idealpersonen auf andere, welchen die Stellung entspricht, übergetragen werden, sind bekannt.

ist es, dass das Bild, wenn die Neigung des Hauptes, bei einer übrigens ruhig hinstehenden Figur, nicht irgend etwas Bestimmtes sagen sollte, von dem Vorwurf des Gesuchten oder Seltsamen in der Haltung nicht freizusprechen wäre. Da Levezow den Antinous als Narcissus angenommen hatte, diese Art aber von Erhebung, Vergötterung oder Heroisirung nicht denkbar ist und zwischen jener historischen und dieser allegorischen Person mehr als ein Widerspruch besteht, so suchte ich ehemals aus der Sage von dem Tode des Antinous den Charakter der Statue zu erklären (in dem Verz. der Bonner Gypsabgüsse Nr. 51 (15). Als ich unlängst vor dem Original selbst stehend den Eindruck eines Narcissus erhielt, erinnerte ich mich Levezows nicht und ich ersehe jetzt erst aus der Beschreibung der Stadt Rom von Platner u. A. III, 1 S. 251 f., dass auch Andre in dem schönen Gesicht die Aehnlichkeit mit Antinous nicht haben finden können. Auf diesen scheint man verfallen zu seyn weil das Werk in der Villa Hadrians gefunden worden ist. Aber von dort gerade ist ein Antinous, der nicht entschieden dem Antinous gliche, am wenigsten zu erwarten. Er gleicht ihm aber vielmehr gar nicht, Levezow hat sich, indem er in Zügen und Körperformen Aehnlichkeiten mit Antinous aufzuweisen suchte, vollständig getäuscht (Antinous S. 58—60. 132). Wir haben nicht ein idealisirtes Porträt vor uns, sondern ein Ideal so zu sagen, ein Musterbild des schönen, lieblichen Jungen der aller Jugend gefährlich ist, den Kopf bedeckt mit einer reizenden Fülle der geschmeidigsten Löckchen, die eben so sehr von dem dichten krausen Haar eines Heros, eines Hercules, als von den schlichten Haaren des Antinous verschieden sind. Das schöne Gesicht das so viele Andere verwirrt hatte, drückt Gefühl aus; man muss diess in der Nähe sehn um den ganzen Werth einer Charakteristik zu erkennen, die mehr als alles Andre das Werk zu einem der wichtigsten seiner Zeit macht.

Aus den schönen Gemälden die den Narcissus darstellen, wissen wir wie die alten Künstler gewetteifert haben, seine Liebe in Abstufungen und in grosser Verschiedenheit des Ausdrucks darzustellen; man kann davon aus der zu den Terniteschen Wandgemälden X (VII), 25 (Alte Denkm. W. S. 169) angestellten Vergleichung sich leicht überzeugen. Angenehm ist es daher nun auch in Marmor mit dem Narcissus des Capitols den des Vatican, der einen andern Moment oder eine ganz verschiedene Seelenstimmung ausdrückt, zusammenzustellen. Visconti ist eifrigst bemüht, diese Statue, die vorher immer Narcissus genannt worden war, als einen Adonis zu erklären, der im Schrecken über die ihm vom Eber beigebrachte Wunde ausser sich gerathe (Mus. Pioclem. II, 31). Was er von einem antiken Narcissus fordert, „tiefe und stumme Beschauung, ein gewisses Sichgehenlassen in allen Gliedern, wie wenn seine Seele in seine Blicke und ihre gespannte Aufmerksamkeit übergegangen wäre, wie etwa in den Hercul. Gem. V, 28. 29“, das ungefähr drückt der Capitolinische aus, der „mit etwas gesenktem, rechts gewandtem Haupt, in einer in sich gekehrten Gemüthsverfassung“, einer stillen, leicht und leise fesselnden Liebeswonne sich zu überlassen scheint. Was wir in diesem Ton im Gemälde dargestellt sehen, das geziemte es dem Bildhauer zu noch grösserer Ruhe und Zurückhaltung im Ausdruck zu ermässigen. Daraus aber folgt nicht, dass nicht ein andrer, eben so guter Meister den Narcissus könne dargestellt haben in der plötzlichen Ergriffenheit, welche der Vaticanische, auch er noch immer sehr gehalten, ausdrückt. Aber Visconti war, wie Andre durch den Namen Antinous, getäuscht durch eine Wunde am rechten Schenkel. Hätte er die beiden Personen, Adonis und Narcissus, in den so verschiedenen Situationen, mit aller Unbefangenheit unter einander verglichen, so würde er die Wunde für einen falschen Zusatz nach einer irrigen Vorstellung erklärt haben: diess um so mehr als

nach seinem eignen feinen Gefühl die Figur als eine der ausdruckvollsten von allen auf uns gekommenen ist, also auch richtig gedacht seyn und den Moment auf das unzweideutigste aussprechen muss. Sie thut diess durch die Bewegung der Arme und den Ausdruck des Gesichts so geschickt, dass das Bild des staunend und entzückt vor dem Bild in der Quelle dastehenden Jünglings gar nicht zu verkennen ist und vor unsern Blicken sich zu beleben scheint. Visconti bemerkt selbst „bei der Wunde einige Spuren einer andern Arbeit“; und Gerhard möchte der älteren Benennung den Vorzug geben, da die Bewegung für einen Verwundeten nicht passend scheine, aber auch weil „die Wunde durch den Einschnitt des Marmors ohne die sonst gewöhnliche Andeutung von Blutstrahlen nicht gesichert“ sey (Beschr. der Stadt Rom II, 2 S. 172). Ihm stimmt O. Jahn bei Annali d. J. XVII, 348). Uebrigens sprach auch Hirt in den Horen 1797 X, 22 von einem im rechten Schenkel verwundeten Adonis: „Er steht noch, aber in dem starren Blick, im Sträuben des Haars und in dem geöffneten Munde sieht man, dass die Sinne ihm entschwinden“. Die Tänia um das Haar ist dem Narcissus sehr wohl angemessen, sie ist für ihn recht charakteristisch. Nach Art der Modernen gesteigert und übertrieben, vielleicht nicht ohne Rücksicht auf die jetzt Vaticanische Statue, ist Narcissus dargestellt in einer in ihrer Art nicht geringzuschätzenden Erzstatue, welche jetzt in Villa Borghese in dem oberen Raum des Casino aufgestellt ist.

Im Museum Chiaramonti stellt eine kleine Gruppe, die dort irrig für Perseus genommen wird (Nr. 655), den Narcissus dar, dessen Spiegelbild unten auf dem Marmor erhalten ist. Dasselbe ist an einem Sarkophag neben der Thüre der Vaticanbibliothek an beiden Enden vorgestellt. Hieraus ergiebt sich, dass die Gruppe falsch restaurirt ist. Aus der Nymphe und dem Amor, aus der ganzen Composition ist zu schliessen, dass sie von der Malerei entlehnt ist.

Eine Porträtfigur als streng bekleidete Venus im archaistischen Styl im Casino der Villa Borghese (im Saal des Fauns) verräth, wie sehr dieser Styl unter und seit Hadrian sich ausgebreitet und beliebt gemacht hatte. Von dieser durch mancherlei Monumente zu begründenden Ueberzeugung ausgehend, wird man den Charakter mehrerer der bekanntesten hieratischen Reliefe und ihrer einzelnen Figuren künftig noch schärfer und richtiger zu beurtheilen haben. So ist z. B. an dem Capitolinischen Puteal mit den zwölf Göttern das Gesicht der Here ganz anders, als es H. Meyer mit grossem Fleiss gezeichnet hat, weit plumper und weniger bedeutend, die Affectation in Gang und Haltung mehrerer Figuren von der natürlichen Steifigkeit alter Zeit sehr verschieden, mehr als ein Attribut unschicklich behandelt, wie den Dreizack des Poseidon, die Keule des Herakles.

Von der Composition der bekannten Venus in Syrakus findet sich eine Wiederholung im Kleinen im Vatican, ehe man zum Braccio nuovo kommt, und nach Aussage des Bildhauers Meyer, welcher mit einer Copie des Werks für den König von Wurtemberg beschäftigt ist, noch eine andre in Rom. Die Hand des rechten Arms, welcher von nicht weit unter der Schulter an fehlt, reichte nach der Brust. Das Gewand, das hinten von der Mitte des Leibes an abfällt und vorn mit der Linken zusammengehalten wird, ist fast muschelartig, das Ganze malerisch. In der Ausführung ist Ungleichheit zu bemerken; so sind Kniee und Füsse genau nach Modell gearbeitet und daher sehr abstechend von der Capitolinischen sowohl als der Mediceischen Venus.

In der Gallerie Corsini befindet sich eine kleine, etwa

anderthalb Fuss hohe Gruppe, die, wie es scheint, wenig bekannt ist, Milon von Kroton, der einen gewaltigen Stier aufgeladen hat. Das Werkchen, das wohl erhalten und von guter Arbeit ist, soll mit dem Etrurischen Stuhl, woran ein Menschenopfer dargestellt ist, und mehreren der dort befindlichen Büsten bei dem Bau der Capelle Corsini in der Laterankirche ausgegraben worden seyn.

In der Mitte eines grossen Saals der erweiterten Gallerie Doria ist jetzt der im Jahr 1849 ausgegrabene Kentaur aufgestellt, der mit den bekannten des Aristeas und Papias im Capitol übereinstimmt. Das Gesicht ist aus Satyr und einem philisterhaft bäuerlichen Charakter gemischt. Das Pferd ist aus schwarzgrauem, der halbe menschliche Körper und der Schweif des Pferdes aus dem bekannten rothen Marmor. Auch jetzt noch findet vermuthlich bei Manchen solche grelle Buntheit Gefallen, die doch eigentlich so sehr wie irgend etwas den Mangel des Kunstsinns unter den Römern verräth. Wer den Saal des Museums in Neapel, worin solche buntscheckig aus verschiedenfarbigen Marmoren zusammengesetzte Werke zusammengehäuft sind, gesehen hat ohne den Eindruck des Widerwärtigen zu erfahren, der wird nicht leicht je aufhören, das sinnlos Neue und das Auffallende mit künstlerischer Erfindung zu verwechseln. Wenn die treffliche Composition des Aristeas und Papias in der Wiederholung in Villa Borghese reiner oder freier von aller Manier und Ueberladung erscheint, so steht dagegen die durch die Buntheit entstellte auch in der Arbeit nach.

Von einer andern sehr weit reichenden Art der Geschmacklosigkeit in der Composition selbst, die entstehen musste, weil durch die unendliche Manigfaltigkeit der Er-

findungen innerhalb bestimmter Gränzen neue gute sehr schwer gemacht waren und daher dürftigere Köpfe zum Barocken und Gezwungenen gleichsam gezwungen wurden, bietet ein Werk dar, das an einer der Treppen des Palasts Giustiniani aufgestellt ist. Eine geflügelte Sphinx in vollem Lauf, fasst mit den Vorderklauen den Kopf eines bärtigen Alten, der das Maul maskenartig aufreisst im Schreien der Verzweiflung.

An der für Aeschylus gehaltenen Büste im Museum des Capitols senkt sich die Stirnhaut auffallend über die innern Augenwinkel herab, und die Furche über der Nasenwurzel, welche gespanntes Denken oder Aufmerken ausdrückt, wird durch die beiden Wulste in die sich die Stirnhaut gerade in dieser Mitte sondert, und die sie einschliessen, noch merklicher und bezeichnender als das Runzeln des Stirnmuskels für sich allein. Dieser Zug ist so ungewöhnlich, dass es wohl der Mühe werth ist zu bemerken, wie dasselbe sich auch an dem schönen Kopf des Sokrates in Villa Albani, oben in dem Zimmer rechts vom Saale, wiederfindet, bei im Ganzen so verschiedenem geistigem Charakter. Genau so ist dieser physiognomische Zug schwerlich der Natur entlehnt, sondern ein wirklich vorkommender Zug ist zu einer technischen Formel von grosser Wirkung gesteigert.

Die Statue des Sophokles im Lateran erscheint herrlicher bei jedem neuen Wiedersehn, geistiger, edler im Gesichtsausdruck, bei der grössten Naturwahrheit. Die Höhe der Aufstellung ist gerade die rechte und einen grossen Unterschied macht das gute und das noch besser einfallende Licht. Wenn die Vermuthung gegründet ist, dass Sophokles als der Sieger über die beiden andern grossen

Dichter der alten Tragödie dargestellt werden sollte, so entspricht dieser Absicht sehr wohl der natürlich triumphirende oder doch froh bewusste Ausdruck, der sich in dem Auftreten und in der Haltung des linken Arms zu erkennen giebt.

An der schönen Erzbüste des Sophokles in Florenz, angeführt in meinen A. Denkm. 1 S. 459, ist die Spur deutlich, wo die Tänia, die von anderm Metall gewesen ist, aufgelegen hat. Ein Kopf des Sophokles findet sich auch in Villa Albani, in der äussern Gallerie des Halbrunds, gegen die Mitte, nach Gesicht und Bart unverkennbar, auch nicht ohne die Tänia; oberflächliche ausdruckslose Arbeit. Eigen, dass dieser Kopf hier Solon genannt wird (Erma con strofio creduto di Solone, n. 454 der Indicaz.), so wie auch der als Solon von Visconti edirte Sophokles in Florenz, welcher die falsche Inschrift trägt *Σόλων ὁ νομοθέτης*. Dagegen muss ich die auf derselben Seite von mir gebilligte Vermuthung, dass die Büste im Saal der Musen des Vaticans mit der Erzbüste des Sophokles im höchsten Alter im Brittischen Museum übereinstimme, jetzt sehr bezweifeln. Freilich ist eben so schwer Homer anzuerkennen, dessen Name dieser Herme in dem Museo Pio-Clementino, Roma 1846 (von Visconti dem Neffen) p. 132 n. 196 gegeben wird.

Hinsichtlich des Euripides im Palast Corsini in Rom ist zu berichtigen, was in den A. Denkm. S. 484 Note 3 bemerkt ist: „nicht von den schlechtesten“. Denn der Ausdruck ist nicht fein, der Kopf gehört zu der Waare, woraus man schliessen darf, wie gemein der Gebrauch solcher Büsten gewesen sey. Der Kopf ist am Hals abgebrochen, die Büste neu; ausser der Nase ist über dem rechten Auge und hier und da im Haar ausgeflickt.

Ein Basrelief in der Sala Borgia bei der Vaticanbibliothek, das irgendwo als Neoptolemos und Chryse gedeutet worden ist, scheint vorzustellen Paris im Schiff zur Abfahrt und Helena, die ihm zu folgen bereit ist, indem sie auf das Schiff zuschreitet. Hinter diesem ist nur noch ein Alter, vielleicht Aeneas. So wie die Composition nur dürftig, so sind auch die Figuren in der Ausführung weder fein noch ausdrucksvoll, Helena sehr alterthümlich und nicht reizend. Edirt Annali del Inst. archeol. 1860 T. 32 tav. C. p. 131 von Petersen.

Basreliefe.

Vier Götter an einer Basis [1]).

Taf. V.

Eine vierseitige Basis, die nach Herrn D. Pervanoglu im Römischen Bulletino des Jahres 1860 p. 53 auf der Ostseite des Parthenon vor drei Jahren gefunden wurde, mit einem Gott in Relief auf jeder Seite, denkt man sich natürlich bestimmt für eine Statue. Eine Zeichnung der Basis selbst sollte nicht fehlen. Auf der einen Seite ist Hephästos von der Linken nach der Rechten schreitend, welchem die drei andern Götter in der entgegengesetzten Richtung zugewandt sind, woraus zu folgern ist, dass er hier die Hauptperson vorstellt und zu vermuthen dass die Basis für eine Statue des Hephästos gemacht worden ist. Diess scheint auch bestätigt zu werden durch die von Herrn D. Michaelis im Bullettino p. 113 gemachte, zwar nicht hinlänglich deutliche Bemerkung über drei Löcher in der „Oberfläche der Basis," in deren mittlerem, tiefer als die beiden andern, er ein Stück von einem Bronzenagel fand und auf die Befestigung des Anathema bezog. Die drei andern Götter sind Athena, Dionysos und, wie es scheint, Hermes. An dem langen Stab des Dionysos glaubte der genannte Gelehrte oben etwas wie von einem Thyrsos übrig Gebliebenes zu erkennen. Und wie könnte auch Zeus, der über den andern Göttern ist, hinter seiner

---

1) Annali dell' Inst. di Corrisp. archeol. Roma 1860 p. 451—453.

Tochter herschreiten? Wir dürfen nicht Hephästos und Athena, obgleich diese beiden durch sehr bedeutende Mythen in Athen in besondrer Verbindung mit einander standen, als zusammengehörig und die beiden andern Götter als Gefolge der Athena betrachten, also nicht von einer „Hephästos-Athena-Basis“ sprechen, wie neulich in Gerhards Archäol. Anzeiger S. 66* geschah. Wie in den Tempeln auch Statuen von Göttern näher verwandten Wesens als *πάρεδροι*, Beisassen, aufgenommen wurden, so scheint man solche auch an Altären und Fussgestellen von Statuen mit dem hier zunächst verehrten Gott verbunden zu haben. Solche Vereine mussten natürlich nicht bloss nach den örtlichen Culten, sondern auch nach den persönlichen Ansichten und Absichten der Weihenden sehr verschieden ausfallen. Auch aus Inschriften sind solche Zusammenstellungen bekannt genug: eine unendliche Menge derselben aber finden wir in Vasengemälden, nur diese allermeist nicht den wirklichen Cult, sondern die Götterpoesie angehend. Nun war Dionysos auch kein geringer Gott für viele Athener, ausserdem zu Hephästos auch er in bedeutenden Beziehungen, und Hermes schliesst sich leicht und ganz gewöhnlich an. An einem runden Altar im Capitol sind Hermes, Apollon und Artemis, und dieselben Figuren, aber vermehrt durch Athena zunächst hinter Hermes, enthält eine Marmortafel der Villa Albani, bei Zoega Taf. 100. Hier scheint Hermes neben dem Stäbchen in der Linken, das nur hier ohne Schlangen vorkommt, als ein zweites Attribut den kleinen vor ihm stehenden Altar zu haben und in der Würde eines Vorstandes des Opferdienstes und andrer heiligen Handlungen verstanden zu seyn wovon er auch den Titel Agetor, Anführer, hat. In dem Auftreten der Götter in diesem und andern ehrwürdigen Denkmälern alten Gottesdienstes scheint der Schritt der Processionen nachgeahmt zu seyn.

Leider sind an dem Athenischen Monument beinah alle Köpfe und in einigen Figuren der obere Theil über-

haupt und andre so sehr beschädigt, dass wir von der Zeichnung der Figuren nur einen unvollkommenen Begriff erhalten. Doch ist genug unversehrt um uns im Ganzen eine gewisse Eigenthümlichkeit, einen Unterschied von allen andern Monumenten des archaisch-hieratischen Styls erkennen zu lassen. Dieser Unterschied besteht in Fortschritt und Vorzügen. Die Stellung oder das Auftreten der Götter ist ungezwungener, das Herkömmliche oder Conventionelle in Haltung, Charakter, Tracht gemildert nach der Seite der Natürlichkeit und Einfachheit hin, der Sinn für das Anmuthige wirkt der gewohnten alterthümlichen Steifheit, die von dem Personal des Gottesdienstes auf die Götter übergetragen war, entgegen. So hat insbesondere das Gesicht des Hephästos einen sinnigen und würdigen Ausdruck und das Kopfhaar ist vortrefflich behandelt, er hat nicht ein glattes Kinn wie an dem Puteal des Capitols, sondern ist keilbärtig (*σφηνοπώγων*), wie Hermes auf der angeführten Albanischen Platte, und hält den Hammer gefälliger schräg als sonst gerade vor sich hin. Auch die Physiognomie der Athena war, wie es scheint, frei behandelt und von dem gewöhnlichen Typus entfernt sich auch der schwunghafte Helmbusch. Wenn wir diesen Götterstyl als vorzugsweise Athenisch betrachten und namentlich an dem Altar der zwölf Götter aus der Pisistratidenzeit voraussetzen dürfen, so ist es angenehm ihn auf einem Monument zu Athen anzutreffen, und dazu in dieser geschmackvollen Feinheit und Entwicklung angewandt kennen zu lernen.

Demeter, Kore und Jacchos [1]).

Taf. VI.

Von diesem für Mythologie und Kunstgeschichte gleich wichtigen Relief gab im Römischen Bullettino vom October vorigen Jahres (p. 200) Hr. D. Pervanoglu die erste Nachricht, nachdem es im Anfang desselben in Eleusis durch Lenormant ausgegraben worden war. Jetzt wird es im Theseion aufbewahrt. Es war in vier Stücke zerbrochen, die aber wohl zusammengehen, und im Ganzen ist die gute Erhaltung erfreulich genug. Mir steht ein Gypsabguss im hiesigen Museum oder soll ich sagen ein nach der neu erfundenen Methode gemachter weit leichterer Gypsabdruck, vor Augen, der mir zeigt dass sowohl der Styl als die kleinen für die Erklärung wichtigsten Einzelheiten dieses Monuments ungleich weniger als bei den allermeisten anderer Epochen durch Abbildung oder auch die genaueste Beschreibung sicher und verständlich genau ausgedrückt werden können. Der Marmor ist Parisch. Die lebensgrossen Figuren und auch die Bedeutung der Composition im Allgemeinen, als Vereinigung oder mystische Einheit der zwo Göttinnen und des Jacchos sprechen sich klar und entschieden über allen Zweifel aus. Aber gerade

---

1) Annali dell' Inst. di Corrisp. archeol. Roma 1860 p. 454—470. mit einigen Zusätzen.

der besondre Act der Cäremonie oder die Hände der Figuren sind zum Theil beschädigt und auch manches Andre erfordert die genaueste Erörterung.

Jacchos ist der besondre und ihm ausschliessend eigenthümliche Name eines mit Demeter und Kore in Eleusis und in Agrä am Ilissos bei Athen mit Kore verbundnen Dionysos. In Eleusis wurde im Herbst die Entführung der Kore gefeiert, worauf die grossen Mysterien gegründet waren, in Agra oder Agrä im Frühling der Aufstieg (*ἄνοδος*), die Wiederkunft der Kore, und die kleinen Mysterien. Von dem tausendstimmigen, stationenweise wiederholten Jubelruf an den Gott, dessen Bildsäule aus dem Tempel in Agrä nach Eleusis in Procession, vier Stunden Weges, am sechsten oder Haupttag des Festes geführt wurde, hatte dieser Dionysos den Namen Jacchos erhalten: man rief Jacchos! o Jacchos! Von dem allgemein und von Alters her verehrten Thrakisch-Böotischen Dionysos, dem Sohn der Semele, neben dem er verehrt wurde, unterscheidet ihn zunächst, dass er von den mystischen Göttinnen als Sohn abgeleitet wurde, um auf das Engste mit ihnen, seinem ganzen Wesen nach, verbunden zu seyn. Ein andres Beispiel veränderter Genealogie eines eben so bedeutenden Gottes in Attika ist Apollon Patroos als Sohn der Athena, wozu aber zunächst ein politisches, nicht ein religiöses Motiv Anlass gegeben zu haben scheint. Jacchos ist auch Dionysos und wird nicht selten so genannt, aber wenn der älteste und allgemeine Name Dionysos auch von ihm gebraucht wird, so ist diess eigentlich unrichtig und geschieht nur aus einem gewissen Hang, die nach Orten und Kreisen verschiedenen Formen einer Gottheit mystisch mit einander zu verbinden oder auch in späteren Zeiten aus Affectation und Gelehrsamkeit mit einander zu verwechseln. Ein gelehrterer alter Grammatiker zu den Fröschen des Aristophanes (398) sagt, dass dieser dort das den Jacchos und das den Dionysos Angehende vermische.

(*μεμιγμένως λέγει.*) Als Mutter des Jacchos aber wird ungefähr eben so oft Demeter als Kore genannt, eine Verschiedenheit der Mythologie die darum weniger auffallen kann, weil diese beiden Göttinnen auch ihre Beinamen gemein haben oder, wenn manche derselben eigentlich und zunächst nur der Demeter eigen waren, durch Uebertragung auch auf die Tochter an ihre völlige Gleichheit und die mystische Einheit erinnern, die in gewissen Zeiten und Kreisen eine eben so geläufige gläubige Vorstellung gewesen zu seyn scheint als die Sonderung der Personen in andern. Nur hierdurch scheint auch der Dual *τὼ θεώ*, der nur noch von den Dioskuren im Gebrauch war, aufgekommen zu seyn. Die Verbindung aber des Dionysos mit dieser Doppelgottheit scheint darin ihren Grund gehabt zu haben, dass wie mit den Göttinnen von Eleusis, so auch mit ihm das Absterben und Wiederaufleben der Natur im Wechsel des Jahres verknüpft war und er dadurch auch der Gott der Abgeschiednen im Erdreich geworden war. Als nun eine ansehnliche, mächtige Sekte aufgekommen war, die durch den allgemeinen Göttercultus und den immer mehr verweltlichten oder zur Poesie gewordnen Götterglauben nicht befriedigt oder abgestossen wurde und daher auf das Uralterthum der Religion zurückgehen wollte, auf Orpheus, da wurde der Thrakisch Pierische Gott, den dieser verehrt hatte, zu einer höheren, in Attika vielleicht ganz neuen Bedeutung und Autorität von ihnen erhoben. Durch den Einfluss dieser für Athen besonders wichtigen Orphiker scheint es geschehn zu seyn, dass gleichsam zur Verstärkung der Religion von Eleusis und zugleich um den Gott des Orpheus in eine neue und eine heiligere Wirksamkeit zu setzen, beide Gottheiten unter denselben Begriffen mythologisch und im Cult mit einander geeinigt wurden. Die Göttinnen von Eleusis verliehen den in ihre Weihen Aufgenommenen die Aussicht auf ein neues und gutes Leben nach dem Tode, was durch den Homerischen Hymnus

auf Demeter, also wenigstens seit der Zeit dieses Hymnus und von da an durch sehr viele übereinstimmende Zeugnisse feststeht. Dieser Hymnus, dessen ganze Composition auf die Idee der Seligkeit der Eingeweiheten hingerichtet ist, weiss noch nichts von Jacchos. Die Orphiker aber haben höchst wahrscheinlich hauptsächlich durch die grosse Idee der ewigen Seligkeit des frommen und geweiheten Menschen sich bewogen gesehn, den Dionysos mit den zwo Göttinnen in eine Dreieinigkeit zu verbinden. Denn mit dessen seit der Urzeit gefeiertem physischen Tod und Wiederaufleben liess sich die Idee des Uebergangs auch des menschlichen Geistes durch den Tod in ein neues Leben ganz eben so natürlich verknüpfen, wenn diess auch bisher im Cultus des Dionysos, wie zu glauben ist, noch nicht geschehen war, als mit dem Raub und der Wiederkehr der Kore.

Orphische Poesieen unter dem berühmten Namen eines in Athen aufgekommenen Musäos, so wie auch unter dem alten des Orpheus priesen das selige Leben der Mysten in einem Jenseits worin die Sonne nicht untergehe.

Diese Beziehung zu den Mysterien ist im Jacchos die Hauptsache. Aber als innigst verbunden mit den Göttinnen von Eleusis, von denen auch der Segen des Ackers abhieng, durfte ihm auch dieser Theil ihres Wesens nicht abgehen, musste er gleich ihnen auch wegen Verleihung der Fruchtbarkeit und des Reichthums der Saatfelder verehrt werden während der Wein so wenig von ihm abhing als von ihnen. Und so nennt ihn denn Sophokles mit Nachdruck am Schluss eines Chorliedes der Antigone den Spender Jacchos (1152), wie Böck glücklich übersetzt: denn ταμίας ist der Schaffner, Aufseher der Vorräthe, auch der Schatzkammer, der Ausgeber, Versorger. Das ists was Aristides sagt[2], dass „die Keryken und Eumolpiden den Dionysos zum Beisitzer der Eleusinischen Demeter setzten, zum Aufseher der Früchte und der Nahrung der Menschen.“

2) Or. 4 p. 30.

Daher der von dem des gemeinen Dionysos, des Semelesohns, verschiedene Charakter der Figur. Bei dem Cerealischen und Mystischen Jacchos ist an den Wein nicht zu denken. Die Sprache bezeichnete bestimmt durch Namen und Schilderung die zu besondern Culten gelangten Seiten oder Aemter der Hauptgötter, die Kunst konnte es nur durch Verschiedenheit der Formen und des Costüms thun. So wenig man in einem bogenschiessenden Apollon, einem Kitharodos, oder dem sogenannten Lykischen der behaglich den Arm auf dem Kopfe ruht, Uebereinstimmung sucht, ist sie zu fodern zwischen dem gewöhnlichen Dionysos und Jacchos. Auch an dem Mantuanischen, dann Braunschweigischen Onyxgefäss ist Jacchos mit Demeter und Kore gebildet. Auch an einer späten Römischen Ara Albani bei Zoega (Taf. 96 p. 227) sind sie neben einander und haben in Gefolge die drei sich am Gewand an einander (wie die des Borghesischen Altar an den Händen) haltenden Horen. Hier hält Jacchos, obwohl sehr verschieden in den Formen und der Gewandung von dem gemeinen Dionysos, die Hand an den Stamm eines alten Weinstocks, was aus der unter Griechischen und Römischen Dichtern gemeinsamen häufigen Vermischung des Dionysos und Jacchos zu erklären ist.

Eine genauere Entwicklung der Theologie jedes Gottes oder auch bedeutenden Mythus würde die Erklärung der einzelnen Monumente unförmlich machen und endlose Wiederholungen müssten aus diesen Beigaben entspringen. Im vorliegenden Fall habe ich deren um so mehr mich zu enthalten als ich nicht wiederholen möchte was ich vor ganz kurzer Zeit über Natur und Bedeutung des Jacchos anderwärts auseinandergesetzt habe [3]. Genug ist es wenn

---

3) Griechische Götterlehre 2, 540 ff. 629 ff. 641. f.; die Bildwerke S. 552 f., wo unser Relief nach der ersten davon gegebenen Notiz nicht wohl bezeichnet ist, 640.

wir die Idee der Zusammengehörigkeit und Einheit des Jacchos mit seiner Mutter, der Demeter von Eleusis, und deren Tochter, die Andern als seine Mutter gilt, festhalten und uns das mystische Element und den Ernst des Glaubens in diesem Cultus nach der historischen Wirklichkeit vorstellen. Wie hoch darin Jacchos stand ist deutlich daraus, dass in den Mysterien das Heiligthum der goldenen Aehre ihm geweiht war.

Um zu dem Monument überzugehn, so halten die Göttinnen, die eine ein Scepter, die andre eine Fackel, und diese Attribute kommen beide der einen wie der andern, die Fackel auch dem Jacchos zu; nach den Umständen allein kann beurtheilt werden, welche von beiden durch das eine oder das andre Attribut bezeichnet werden sollte, wenn sie neben einander abgebildet sind. In Akakesion, wo die Götter der Unterwelt als Hauptperson unter den Namen Despöna, Herrin, verehrt wurde, hatte sie diesem Namen gemäss das Scepter, Demeter eine Fackel[4]. Hier aber ist nicht an das besondre Amt der Kore als Königin der Todten zu denken, sondern sie ist Göttin von Eleusis, mit Demeter gleich und wie schwesterlich verbunden; das Verhältniss der Tochter zur Mutter, das ja in den Mysterien eindringlich genug dargestellt wurde, ist nicht überhaupt aufgehoben, aber doch in manchen Beziehungen, nach mystischen Ideen untergeordnet, unterdrückt (τὼ θεώ). Da nun hier Beide einander gegenüberstehn, so gebührt der Mutter das Scepter, und nach ihr wendet natürlicherweise Jacchos sich hin. Warum sollte in Eleusis der Tochter der Vorzug vor der Mutter gegeben werden? Auch in der nachher anzuführenden Gruppe des Phidias wird der

4) Paus. 8, 37, 2. Eine Vasenzeichnung wie die in Neapels Ant. Bildwerken von Gerhard und Panofka S. 349: „wohl Demeter und Persephone", mit zwei Fackeln und einem Scepter, hat keine Autorität.

Mutter die ansehnlichere Stelle von allen Erklärern zugetheilt. Die beiden Figuren erscheinen auf den ersten Blick gleichartig; in Alter, Charakter und Haltung kaum mehr als um lästige Einförmigkeit zu vermeiden verschieden. Auffallend ist die gänzliche Uebereinstimmung der Physiognomie, besonders durch den Mund, mit der auch die des Jacchos Aehnlichkeit hat. Doch fehlen nicht Zeichen einer feineren absichtlichen Unterscheidung von Mutter und Tochter. Stracke parallele tief einschneidende Falten und (was in der Zeichnung nicht sichtbar genug ist) scharf abgeschnittne Falten geben dem unteren Theil der Demeter etwas Hermenartiges, das von einem alten Xoanon beibehalten zu seyn scheint: nur tritt das linke Bein mit einer gelinden Bewegung etwas hervor. Dagegen fällt der Mantel der Kore über die linke Schulter herüber nach vorn tief herab, indem unter ihm ein fein gefalteter Chiton eine Spanne lang hervorragt, und umgiebt den Leib und die Beine nicht ohne eine gewisse Zierlichkeit. Auch ist ihr Hals nicht ganz vom Gewande bedeckt wie der der Demeter, und auch das hinten in einem Knoten aufgebundene Haar unterscheidet sie von dieser, der es länger und schmucklóser herabfällt. Wenn man nicht gerade „jugendliche Formen der Brust, nur von einem durchsichtigen Stoff bedeckt und darin einen auffallenden Contrast mit der andern Figur“ dem französischen Berichterstatter, der in jener nicht die Kore erkannt, zugeben kann, so ist doch auffallender dass ein Deutscher damals in Athen anwesender in dieser Kore, die ihm Demeter ist, der wirklichen Demeter gegenüber in schönem Gegensatz eine gewaltige majestätische Figur erblickte, die unerachtet des Reichthums der Gewandung einen weit matronaleren Eindruck mache als die andre, welcher er strengen Ausdruck, starre Einfachheit der Gewandung, gänzliche Umhüllung des Halses „und doch etwas Jugendliches“ zuschreibt. Der Grund dieser Täuschung liegt in dem mythologischen Irrthum dass

er eine „Schattenkönigin" voraussetzte, welche diese Kore gewiss hier nicht zu repräsentiren hat.

Die fernere Erklärung ist schwierig durch die nicht ganz unversehrt erhaltnen Hände und ihre keineswegs gewöhnliche Haltung und Geberde. Man hat gedacht, Demeter halte Samenkörner, der Knabe ein Gefäss, auch wohl Kore irgend etwas. Meiner vor dem Gypsabguss geprüften Meinung nach hielten sie nichts, und ist überhaupt kein Act ausgedrückt, sondern eine Idee, die der innigen Verbindung der drei Personen, des mystischen Bandes der sie zusammenhielt und welches in der Religion von Eleusis wesentlich und besonders geheiligt war. Kore legt dem Jacchos liebevoll die Hand auf den Kopf und zeigt dadurch an dass er der Ihre sey, zu ihr gehöre. Keineswegs ein segnendes oder weihendes Handauflegen sehen wir; denn dazu müsste nothwendig die Hand flach aufliegen die aber nur von der Seite aufgestützt ist. Die allgemeinsten und wichtigsten Geberden ein Naturgesetz oder einen natürlichen Grund ihrer Bedeutung. Schon diese Handlung der Kore lässt vermuthen dass auch ihre mystische Schwestergöttin dem Knaben nur ein Zeichen ihrer mütterlichen Einheit mit ihm geben solle. Er blickt ruhig, bescheiden zu ihr auf und das Cäremoniöse und Achtungsvolle seiner Stellung ist sinnreich dadurch verstärkt, dass er die von der Schulter herabgeglittene Chlamis anständig mit der Hand aufhält. Seine andre Hand, die rechte, welche von dem emporgehaltnen Arm allein übrig und in der Zeichnung nicht deutlich genug ist, hält er ganz offen, der linken Hand der Demeter entgegen. Von dieser ist der Daumen abgestossen, sie ist aber ganz so gebildet, als wolle sie sie sanft und ohne alle Feierlichkeit in die des Jacchos fallen lassen. Man wird sagen, diese Art die Hand zu reichen und sie aufzunehmen sey sehr erkünstelt und gezwungen. Daran aber ist Schuld die Enge des Raums in dieser gewiss nicht ohne Grund beliebten Zusammenstellung

der drei Götterbilder in geschlossner Reihe, dass Demeter nichts reicht, ist klar und eben so dass die hingehaltne Hand des Jacchos nicht eingerichtet ist etwas zu empfangen und zu halten, oder auch hinzureichen, wie ein Gefäss, woran gedacht worden ist. Ein grosses Bohrloch vor dem Kopf des Jacchos scheint auf irgend einen Schmuck aus Bronze zu deuten, kommt wenigstens gewiss nicht in Betracht in Hinsicht der dargestellten Handlung. Dass der Handschlag nicht recht förmlich und deutlich ausgedrückt, sondern nach der Stellung der Personen etwas unbeholfen und oben hin ausgedrückt ist, darf vielleicht damit verglichen werden, dass auch die dem Knaben auf den Kopf gesetzte Hand eher versteckt symbolisch und eine leise Andeutung ist. Dass die offen und flach emporgehaltne Hand eine Geberde von uns unbekannter Bedeutung sey, lässt sich nicht vermuthen wegen der auf sie doch gewiss bebezüglichen Hand der Demeter[5]).

Auch in der Gruppe derselben drei Götter im vorderen Giebelfelde des Parthenon, die wir aus der Carreyschen Zeichnung kennen, ist kein andrer Sinn der Composition zu errathen, als der einer gleich nahen Beziehung des Jacchos zu Demeter und zu Kore. Nur ist hier, wo Phidias die Hauptgötter Attikas bei der Geburt der Athena

---

5) Bei der Vermuthung dass die Dreieinigkeit der Götter von Eleusis dargestellt sey, die an die Stelle der durch den Dual im Namen Göttinnen und durch viele mystische Andeutungen gegebenen Zweieinheit getreten war, mache ich mir nicht Rechnung darauf die Zustimmung mancher Archäologen zu erhalten. Denn wie wenig von den meisten die Feinheit beachtet und erkannt wird, womit der scharfe Verstand der Griechischen Künstler durch Stellung und Bewegung Verhältnisse anzudeuten und auf die mystischen in ausgesuchter Art hinzuweisen gewusst habe, ist mir nicht unbekannt. Und doch ist es gewiss schicklich dass das Tiefe und Mystische, worüber nur die Geistigeren nachdenken, in Uebereinstimmung mit seiner eignen Natur, auch nur in gewissermassen versteckter Symbolik ausgedrückt werde.

in grösster behaglicher Ungezwungenheit, wie im alltäglichen Leben darstellt, was am meisten in der unübertroffenen Gruppe der drei Thaugöttinnen sichtbar ist, die Erscheinung des andern Dreivereins in grossem Contrast mit dem Tempelstyl des Reliefs steht.

Nächst den beiden Gruppen der drei Götter ist das wichtigste Monument für den Jacchoscult die kleine Figur der Mutter mit dem Knaben auf dem Schoos von dem Fries des Tempels der Poliás in Athen. Mir steht davon ebenfalls ein Abguss im hiesigen Museum vor Augen, an einer Abbildung fehlt es nicht. [6] So wenig der Zusammenhang und die Bedeutung dieses Frieses sich aus den Fragmenten errathen lässt, so ist doch leicht einzusehen dass Demeter oder Kore die in dem Orphischen Hymnus auf Demeter zugleich *εὔτεκνος παιδοφίλη* und *κουροτρόφος κούρη* genannt wird (39, 13), mit ihrem Sohn an dem Heiligthum der Athena und des Erechtheus, mit dem auch der ursprünglich agrarische Kekrops und seine Töchter Zusammenhang hatten, leicht Platz finden konnte. Das Verhältniss der Grösse des Jacchos zu der Mutter ist hier ganz dasselbe wie in dem Relief von Eleusis, worin die zwo Göttinnen ihn um Kopf und Hals überragen, und in der Gruppe des Phidias, worin der Sohn wie in der vom Erechtheum ganz nackt, aber noch etwas grösser ist. Nicht unwahrscheinlich ist, da sonst die Götter nicht in diesem Alter ausser etwa Eros zur allegorischen Bezeichnung eines gewissen Charakters der Liebe vorkommen, dass die Eumolpiden diese Unterordnung des Jacchos beliebt hatten um einen Vorrang der seit uralter Zeit vor ihm verehrten Göttinnen zu behaupten, wie ihn im Allgemeinen die Aelte-

---

6) Rangabé Antiqu. Hellén. T. 1 pl. 3. 4 sind die Fragmente dieses Frieses zusammengestellt, danach in Overbecks Gesch. der Griech. Plastik 1, 281 Fig. 1. Vgl. das Cottasche Kunstblatt 1836 St. 39 f.

ren vor den noch nicht Erwachsnen behaupten. Der grosse Knabe auf dem Schoose gehalten befremdet, doch nur so lange bis man bedenkt dass diess die sicherste Art ist auszudrücken dass er ihr Sohn sey, da es ohne besondre Umstände keiner Andern zukommen würde ihn auf ihrem Schoose zu halten. Sonst wird er auch als Säugling am Busen der Mutter, der mammosa Ceres, dargestellt[7]), und ausserdem vermuthlich auch in gleicher Grösse mit ihnen neben den zwo Göttinnen. So vermuthlich im Tempel der Demeter zu Athen, worin diese drei, Jacchos eine Fackel haltend, standen von der Hand des Praxiteles, wie mit Attischer Schrift an der Wand geschrieben war[8]). Ich habe vermuthet dass das von Cicero erwähnte Kleinod der Athener [9]) dieser Jacchos gewesen sey. Auch der an dem Tag der Mysterien, welcher Jacchos hiess, aufgeführte Gott in der Jugendblüthe (ὡραῖος θεὸς in den Fröschen des Aristophanes 397) war vermuthlich in Jünglingsgestalt. Eben so ohne Zweifel wo Antinous als ein νέος Ἴακχος dargestellt war.

Auch in der Kunstgeschichte oder in Ansehung der Composition und des Styls behaupten die Eleusischen Drei-Götter des Reliefs, deren Darstellung im streng religiösen Sinne nicht ihres Gleichen hat, ihre Eigenthümlichkeit und ihre besondre Stelle. Den religiösen Sinn, worin sie aufgefasst sind, wird Niemand bezweifeln, welche Stelle das

7) Suid. Ἴακχος, Διόνυσος ἐπὶ τῷ μαστῷ. Und so soll ihn auf einer noch nicht herausgekommnen vorzüglich schönen gemalten Vase aus Kerstsch, mit Triptolemos auf der andern Seite, Kore im Aufsteigen aus der Unterwelt auf dem Arm halten [Vgl. Compte-rendu de la comm. imp. arch. 1859 pl. 1. 2.] In einer zu Athen gefundnen kleinen Figur in Stackelbergs Gräbern Taf. 59 hält Demeter Kurotrophos wenigstens gewiss nicht, wie der Verfasser annimmt, den Demophoon, sondern eher den Jacchos auf dem linken Arm, auf der rechten Hand die Ciste oder dergleichen.

8) Pausan. 1, 2, 4, auch bei Clemens Protr. 4, 4 p. 18.

9) Verr. 4, 60.

Relief, das sowohl durch seine Flachheit als durch die Grösse der Figuren auf einer solchen Platte eine überraschende Erscheinung ist, auch an einer Tempelwand, an der Vorderseite eines grossen Altars oder sonst irgendwo eingenommen haben möge. Die Erfindung und Anordnung ist so geistreich und fein als einfach und klar die Absicht die drei Götter bei aller Natürlichkeit nach dem Leben in der vollen und reinen Würde ihres göttlichen Daseyns vor Augen zu stellen. Auf den ersten Blick erinnern dabei die Göttinnen, besonders durch Haltung und Gewandung an den Fries des Parthenon. Von dem Princip des archaischen Styls ist auch im Nackten keine Spur mehr zu erkennen, wie wohl behauptet worden ist. Die Formen und die Tracht nach dem neuen, dem archaisch religiösen entgegengesetzten Princip zeigen durchgängig ganz unbefangnes Naturstudium. Das Modell zu der schönen Figur des Jacchos ist sehr kräftig gewesen, und es ist mythologisch bemerkenswerth, wie sehr er sich von Dionysos, dem vermuthlich auch um diese Zeit schon weniger derbe Formen gegeben und niemals ein Knabenalter beigelegt wurde, unterscheidet, wie er musste; denn dessen Wesen ist ein ganz andres und Jacchos für sich, wenn man nicht den Dionysos mit ihm verschmolz, war auf den Segen der Frucht und der Weihe beschränkt. Auch an natürlicher Grazie fehlt es nicht in dem Anzug der Kore, in der anständigen Stellung des Knaben und seiner Haltung der abgeglittenen Chlamys und überhaupt. Doch zeigen die Füsse und die Vorderarme der Göttinnen einen Mangel an feiner Ausführung. In der erhaltnen Nymphe von einer Metope des Tempels zu Olympia ist, bei aller Treue ihrer bäuerlichen Wollentracht, mehr Grazie zu erkennen, wiewohl auch Metopen keine ἱερὰ sind. „Ebenbürtig den Sculpturen des Parthenon“ wollen wir das Relief von Eleusis keineswegs nennen, aber auch nicht behaupten dass ein Werk wie dieses vor die Zeit des Phidias zu setzen sey. Denn wenn

dessen Styl auch weit mehr vorbereitet gewesen seyn mag als wir wissen und vermuthlich zwischen seinen frühsten Werken und den spätesten sehr viel Verschiedenheit war, so sind doch alle näheren Bestimmungen sehr misslich. Von der sehr grossen Menge der auch schon in jener Periode in Attika für die Tempel gearbeiteten Bildwerke kennen wir nur eine verhältnissmäsig sehr geringe Anzahl. Ausser den Fortschritten nach Menschenaltern, Schulen und Jahren kommen auch die möglicherweise nicht geringen Unterschiede nach den Orten, Hauptstadt oder Landstadt, nach den Talenten und innerhalb der Schule, diese im Allgemeinen genommen, in Betracht.

Schon vor der gegenwärtigen Bekanntmachung ist das Eleusische Relief zweimal herausgegeben worden; in Paris, wie ich aus der Revue archéologique dieses Jahres (p. 401) ersehe, durch Fr. Lenormant, (gaz. d. beaux-arts 1860, VI p. 68 ff.) dessen Vater Karl Lenormant in Athen wenige Tage vor seinem dort eingetretenen Tode den Abguss veranstaltet' hatte, und in Leipzig von Prof. Overbeck in den Berichten der k. Sächs. Gesellschaft der Wissensch. philol. hist. Kl. S. 163 ff. Beide Erklärer sind auf den unglücklichen Gedanken gefallen dass die Aussendung des Triptolemos dargestellt sey, wodurch in der Deutschen Abhandlung, die dafür einen strengen Beweis zu führen bestrebt ist, eine ungewöhnlich grosse Anzahl unbegründeter Bemerkungen und gezwungener Voraussetzungen entstanden ist. Es würde gegen alle Analogie seyn wenn ein Dämon von dem Schlage des Triptolemos nicht in Gestallt eines Erwachsnen, und sehr seltsam wenn als der erste Pflüger ein Knabe gebildet wäre. Wenn man schreibt le jeune Triptolemos, so geht man sehr leicht über den Umstand hinweg dass der immerhin junge Triptolemos in allen unzähligen Darstellungen niemals darum als unausgewachsen vorkommt. Sagt man aber, der des Reliefs könne noch ein paar Jahre älter seyn als achtzehn bis zwanzig (S. 183), so fühlt man wohl

richtig, dass ein solches Alter für den Diener der Göttin ungefähr passend wäre, bleibt aber die Erklärung schuldig warum der Bildhauer ihm nicht die natürliche Grösse seines Alters gegeben habe. Was darüber in der Abhandlung S. 167 f. gesagt ist muss dem Verfasser selbst doch allzu gezwungen geschienen haben, da er durch Ausreden nachhilft wie diese, dass das Massverhältniss des Jünglings für sein Alter nicht massgebend sey weil es nicht feststehe, dass er mit den Göttinnen eines Geschlechts, dass auch er ein Gott sey, was ihm doch gewiss Niemand absprechen wird der auf den Sprachgebrauch der Alten genau achtet, und dagegen dann wieder (S. 184), dass die Kleinheit der Figur wohl aus einer uns verlornen oder verborgnen Tradition abzuleiten sey, was zu jeder unwahrscheinlichen und unnatürlichen Erklärung leicht eher passen möchte als zu diesem höchst einfachen Mythus[10]. Die Göttin soll dem Triptolemos Saatkörner in die weitoffne Hand geben, statt ihm, was allein sich als künstlerisch denken lässt und in dem in meiner Zeitschrift für alte Kunst edirten Relief zu sehn ist, eine Aehre zu reichen. Für diese ist kein Raum und passen nicht die Hände der Göttin und des Knaben, was nicht versteckt wird durch die Bemerkung dass „der Gegenstand welche sie dem Jüng-

10) Wirklich hat Gerhard an die, wie er sagt aus Xenophon uns bekannte Geltung des Triptolemos als Mysterienlehrers gedacht unter Voraussetzung einer Rolle oder sonst eines Wahrzeichens in der Hand der Figur, Archäolog. Anzeiger, 1860 S. 99 *. Aber was Xenophon berührt, dass Triptolemos den Herakles und die Dioskuren eingeweiht habe, diess thut er als ein Einheimischer, ohne den Fremde nicht eingeweiht werden konnten; der Begriff eines Mysterienlehrers ist neu und fremd und bedürfte zur Aufnahme eines andern Mystagogen als Xenophon. Ueberhaupt haben solche spielende einzeln vorkommende Sagen, wie z. B. die wonach Triptolemos ein Sohn der Polymnia ist, keinen Anspruch auf Berücksichtigung

ling darreiche, verloren gegangen sey" und dass man statt „Saatkorn" setzt „Gabe der Halmfrucht" und zuletzt gar „Aehrenübergabe" (S. 194). Es kommt hinzu dass die augenscheinlich irrig angenommene Handauflegung von Seiten der andern Göttin als eine Weihung und Segnung, als ein zweiter und der wichtigste Act genommen wird (S. 179), da doch das Nahrung und Reichthum schaffende Walten des Triptolemos das Geistige nicht berührt und nur in gar weitem Sinn heilig genannt werden könnte, so dass man in diesem Act höchstens den Wunsch gesegneten Erfolgs erkennen müsste, oder signe de protection, wie ich in der Französischen Revue finde. Doch diess ist sehr untergeordnet gegen die sonderbare Vorstellung des Deutschen (nicht des Französischen) Erklärers, dass nicht Demeter, sondern Kore dem Triptolemos das Saatkorn darbiete. Im Griechischen Mythus und den Darstellungen desselben herrscht das Einfache, Natürliche vor und alles Verzerrte und ein grundloses Abspringen und Variiren sind ihm fremd. Wir wollen annehmen dass eine unrichtige Zeichnung den Erklärer verleitet hat, in der Kore eine erhabene Matrone und in der Demeter ein schönes, junges Mädchen, gewiss nicht älter als 18—20 Jahre zu sehen (S. 168). Diess aber hätte ihm die Zeichnung verdächtig machen müssen, die vermuthlich auch an der sehr verfehlten kunsthistorischen Deduction S. 188 ff. mit Schuld ist. Die Aufgabe einen stehenden Typus, ein Ideal fest zu stellen war eine andre bei der Hera, Athena, Artemis als bei der ländlichen Göttin, die sich der wirklichen Haltung und Tracht Attischer Bürgerinnen noch anschliessen durfte, wie sie auch noch in den Werken der jüngeren Attischen Schule thut. Auch unser oben erwähnter erster Berichterstatter, der aber den Jacchos erkannte, nennt die Figur mit dem Scepter più giovane, diess wohl nur wegen seiner Voraussetzung, wie so oft aus falscher Benennung in die Beschreibung Züge übergehn, welche nicht das Auge, sondern die vor-

gefasste Meinung eingab. Was aber den Triptolemos angeht, so darf ich mir erlassen die in der Deutschen Abhandlung über ihn und die ihn betreffenden Bildwerke aufgestellten Erklärungen zu besprechen. Nur gegen Eines will ich Widerspruch einlegen. Wenn behauptet wird dass die Sage von Triptolemos erst später eine Episode des Koramythus geworden sey (S. 287), so hatte freilich Preller in seiner Schrift Demeter und Persephone gesagt, der Homerische Hymnus an Demeter kenne den Triptolemos noch gar nicht (S. 105). Aber diess ist bei unbefangner Betrachtung der Mythen im Zusammenhang unglaublich. Der Name Triptolemos ist offenbar bedeutsam und in den epischen Hymnen sehn wir die Einheit beobachtet oder einen Hauptinhalt behandelt, die Geburt des Apollon, seinen Drachensieg, die Dieberei des Hermes, die Abkunft der Aeneaden von Kypris, den Sieg des Dionysos über die Tyrrhener, die Stiftung der Geistesunsterblichkeit durch Demeter. Derselben Göttin Einführung des Ackerbaus war ein andrer grosser Gegenstand und gewiss ein früherer als der andre: darum war aus diesem Hymnus der eigentliche Triptolemos auszuschliessen. Da er aber gleich so vielen andern allegorischen Göttern auch historisch umgebildet und ein König geworden war, welchen Panyasis Sohn des Eleusin nennt und zu welchen bei Apollodor Demeter gekommen ist, so fand er als solcher in dem Hymnus eine Stelle, zu dessen Zeit diese Umwandlung vermuthlich schon alt und in manchen Genealogieen verwendet war, ohne dass darum der schöne Mythus von Triptolemos vergessen oder zum Stoff eines andern Hymnus nicht ansehnlich genug mehr gewesen wäre. Beiläufig mag ich wohl auch noch (gegen S. 190 f.) bemerken dass in der andern Gruppe des Praxiteles bei Plinius Ceres, Triptolemus, Flora diese letzte, gegen alle Handschriften ausser einer in welcher Candoris aus Chloris corrumpirt ist, keineswegs in Cora geändert werden darf. Welche Behauptung dass Flora mit

dem Mythenkreiss der Eleusinischen Demeter nichts zu thun habe! Vielmehr giebt die eine Gruppe ein schönes Seitenstück der andern ab: Segen der Fluren durch Demeter mit und durch Triptolemos und Chloris und geistiges Heil, das sie mit Jacchos verbindet. Chloris, die Göttin des Grünens, deren Vorgängerin die auch historisch umgebildete Niobe war, schickt sich an die Seite des Triptolemos, dem das Grün auf dem Fusse nachfolgt. Der Ideenkreis des Praxiteles war weit und fruchtbar.

In Athen scheint, etwa neben der Unkenntniss des Jacchos, zu der Beziehung seiner unzweifelhaften Figur auf den allbekannten Triptolemos der Fundort des Reliefs Anlass gegeben zu haben. Dieser war in der Nähe der Kapelle des h. Zacharias, von welcher die Französische Notiz sagt: qui provient du temple elevé à Triptolème. Wenn diess gegründet wäre, so würde es gar nichts bedeuten, da in einem Tempel des Triptolemos auch andre als der ihn angehende Mythus aus dem Kreise des Demetercultus gefeiert werden konnten. Doch liegt auch ein Grund dafür nicht vor. Ross hat zwar obenhin und ohne alles Weitere gesagt:[11]) „Nahe vor dem heutigen Dorfe gelangt man an eine Kapelle, die auf den Resten des Tempels des Triptolemos steht," und Pausanias sagt nachdem er von dem Erineos am Kephissos gesprochen, wo Pluton die Kore entrafft und an welchem Theseus den Prokrustes getödtet habe: „die Eleusier haben einen Tempel des Triptolemos, einen der Artemis Propyläa und (einen) des Poseidon Vater" (1, 38, 6.) Reste eines Tempels mögen in jener Kapelle enthalten seyn, aber welches Tempels ist durchaus ungewiss und nur in der Nähe der Kapelle wurde der Marmor ausgegraben.

Erst nach Abschluss dieser Abhandlung kommt mir das mir vorher entgangne erste diessjährige Märzstück der

11) Königsreisen 2, 100.

Revue des deux mondes zu Gesicht, worin Hr. L. Vitet über das Relief und zugleich über einen in dessen Nähe entdekten Kolossalen Kopf, wie er annimmt, des Poseidon, sich verbreitet (p. 217—226.) Auch er sieht den Triptolemos, dem er vierzehn bis fünfzehn Jahre beimisst, und nimmt an dass Demeter, die ältere Göttin, ihm Unterricht über den Ackerbau ertheile und ihn auf den Cult der beiden Göttinnen und die Mysterien, die aber den Triptolemos eigentlich gar nicht angehn, vorbereite, während sie „einen beinah unmerkbaren Gegenstand," der aber doch ein Fruchtkorn seyn soll, darreiche, Kore aber durch die auf seinen Kopf gesetzte Hand (main suspendue), ihn zu beschützen und fast zu segnen scheine. Man freut sich der begeisternden Lobrede auf die Grossartigkeit und Schönheit der Figuren, wenngleich die einzelnen Bemerkungen oft zu sehr ins Unbestimmte gehen und nicht genug unterscheiden [12]).

12) Zu vergleichen auch noch das Röm. Bullettino 1860, S. 177 September; und der Brief von Pervanoglu October S. 209, der die Demeter nun richtig erkennt, wie auch in der Revue archéol· die Andro viel jünger e gracile genannt werde.

Die zwölf Götter am östlichen oder vorderen Fries des Parthenon.

An Hrn. Professor Gerhard [1]).

Die mir eben zugekommenen Schriften des archäologischen Instituts für 1851, deren baldige Ankunft Sie mir neulich meldeten, werthester Freund, haben mich durch die neue Erklärung der „Centralgruppe" des Parthenonfrieses von unserm Freund *E. Braun* so stark aufgeregt dass ich Ihnen eilig meine Gründe gegen diese Erklärung mittheile, so ungelegen mir sonst im Augenblick Alles kommt was mich aufhält in nothwendigen Geschäften. Sie mögen daraus abnehmen wie wichtig es mir scheint, die poetische Gestalt, die im Geiste des Phidias die vornehmsten Götter seiner Stadt annahmen, richtig aufzufassen, in diesem Fall vielmehr seine Götter zu retten. So wichtig ist diess um den erfinderischen Geist des Phidias zu würdigen, so wichtig auch selbst in Hinsicht der Athenischen Culte seiner Zeit, so unabweisbar dass ich darum die Abneigung überwinde gegen Freunde zu streiten, zumal ge-

1) Archäol. Zeitung 1852 August. S. 486—496. Mit dem brieflichen Zusatz: „dass ich so frei war diesen Aufsatz an Sie zu adressiren, geschah um die freundschaftliche Absicht desselben mir gleichsam von Ihnen bezeugen zu lassen." Die sehr gute Abbildung ist in den mon. del Inst. Vol. 5 tav. 26. 27, wiederholt in Overbecks Gesch. der Griech. Plastik 1, 280 f. fig. 51. b. c. d. i. k.

gen jenen der mit so viel Feuer und Eifer einen neuen Gegenstand und so auch einen in ihm aufgegangenen Gedanken ergreift. Danken wir ihm für die Zusammanstellung der wohl bekannten Gruppen in ihren beiden Hälften auf einem einzigen Blatt (Taf. 27) nach schätzbaren Zeichnungen, wehren uns aber gegen die Irrlehren die er uns mit Ungestüm aufdringen will. In dem Bullettino zwar (p. 17—19) ist er von der Entschiedenheit, die durch die ganze Abhandlung in den Annali (p. 187—214) und in der Rede p. 89—102 herrscht, ein wenig zurückgekommen und will noch Unterhandlung zulassen, schliesst jedoch auch da mit den Worten: *le definizioni volgari si trovano in contradizione aperta con tutte le osservazioni dell' arte greca.* Dieser Widerspruch wird dort hergeleitet aus der vorher nur durch Carrey bekannten, in Athen aber in neuerer Zeit wieder aufgefundnen und durch Andreoli abgeformten Gruppe, wovon wir auch hier einen Abguss haben. In diesen Figuren erkennt Braun die Absicht sie von den Olympischen Göttern als solche, die sich nicht mit Nektar und Ambrosia genährt haben, zu unterscheiden, und durch die vollen Adern der Hände und Arme auf die Heroen anzuspielen, andere Wesen übrigens auch als *οἷοι νῦν βροτοί εἰσιν.* Diess der nachträgliche Hauptgrund für die „patriarchalischen Familien," wonach dieser uns wunderbar erhaltene Götterverein in einen *marmo cronacale*, in eine Attische Königs- und Culturgeschichte sich zu verwandeln hätte [2]).

Unser Freund hat freilich nicht erlebt, welch Erstaunen es nach der Ankunft der Giebelstatuen des Parthenon in London erregte, dass die Götter des Phidias nicht an

2) Gegen Brauns Patriarchen spricht auch, dass die Figuren grösser sind als die anderen Figuren, wie am Theseion, dem Niketempel und überhaupt, und Heroen unterscheiden sich ihnen gegenüber nicht von Menschen.

Homers Olympische Speise und Trank erinnern, die allerdings die Bildhauer einer späteren Zeit mit in Anschlag gebracht zu haben scheinen. Canova schrieb damals: *Ammiro in essa la verità della natura congiunta alla scelta delle forme belle, tutto qui spira vita, con una evidenza, con un artifizio squisito cet.* Ein andrer berühmter Bildhauer, Dannecker in Stuttgart, schrieb etwas später, nachdem er Abgüsse mehrerer der Kolosse erhalten hatte, über diese an mich (26. Juli 1819): „Sie sind wie auf Natur geformt und doch habe ich noch nie das Glück gehabt solche Naturen zu sehen." Visconti sagt (*Lettre du Chev. Canova et deux Mém. sur les oeuvres de sculpt. dans la coll. de Mr. le C. Elgin, Londres* 1816) p. 21 über den Poseidon: *Dans les parties les mieux conservées la surface du marbre exprime la souplesse des chairs, quelques veines semblent s'enfler au dessous de la peau. La suppression de ces vaisseaux dans les figures d'un caractère ferme et musculeux, lorsqu'elles représentent des divinités, est donc une innovation qui tient à la manière d'un age postérieur. Peut-être doit-on cette méthode à Praxitèle.* Auch p. 85 bemerkt er *l'indication savante des muscles et même des veines tant dans les figures des hommes que dans celles des chevaux.—Ainsi ces artistes incomparables faisoient marcher de front la vérité de l'imitation et le beau choix des modèles.* Diese grosse Naturwahrheit wurde noch specieller nachgewiesen in London Magaz. 1822 No. XXVI f. Unzählige Andre wiederholten in jenen Jahren eine Thatsache die es uns geradezu verwehrt, wenn wir an den in den Friesreliefen dargestellten Göttern dieselbe Erscheinung wahrnehmen, nur darum sie nicht als Götter anerkennen zu wollen. Dass die Ausführung nicht durchgängig von einer Hand, sondern von sehr vielen Händen herrührt, wird im Einzelnen vielleicht berücksichtigt werden müssen.

Ehe ich von den an ihre Stelle gesetzten Personen

rede, will ich die Götterpaare selbst, wie ich sie, meistentheils in Uebereinstimmung mit früheren Erklärern, verstehe, dem die neue Abbildung und Erklärung prüfenden Leser vorführen. Eine sehr verdienstliche Zusammenstellung hat K. O. Müller (übereinstimmend was die Erklärung der Götter betrifft mit seiner früheren Abhandlung in den Annali dell' Inst. I p. 222—224) in der deutschen Uebersetzung von Stuarts Athen (1831) II, 673—677 gegeben, der man zwei von Braun widerlegte Irrthümer zu gut halten muss. Denn in schwierigen Dingen wird selten auf einmal in allen Punkten das Richtige gefunden.

1. Zeus, welchen nach Müllers Bemerkung „ausser dem höchst mächtigen Körperbau, die von Phidias auch am Thron von Olympia angebrachten und gewissermassen typisch gewordnen Sphinxe neben den Armlehnen bezeichnen," und Hera. In der Zeichnung von Stuart und der im Britt. Mus. VIII pl. 2 ist am Zeus ein Ueberrest des Scepters zu sehn, welcher in der Braun'schen fehlt. Hinsichtlich der Sphinxe als seitdem üblicher Träger am Thron des Zeus verweist Hawkins auf Bartoli Admir. tab. 28, der auch auf die Rücklehne, wodurch der Sitz des Zeus ausgezeichnet ist, aufmerksam macht. Auch der Tochter des Zeus gab Phidias die Sphinx auf den Helm. — Mit Recht nennt es Müller unbegreiflich dass Visconti die weibliche Figur von matronaler Fülle des Busens und Leibes mit dem grossen über den Kopf gebreiteten Schleier für *Pallas* habe nehmen können. Juno nennt sie auch Stuart, obgleich er den Zeus verkannte, und die Synopsis of the Brit. Mus. 1817 p. 114. Neben Hera steht—nicht mitzählend, gleich wie der Knabe an der äussersten Gruppe der andern Hälfte — ihre Tochter Hebe, so wie im Heräon von Argos aus Gold und Elfenbein von Naukydes, und in Mantinea aus Erz von Praxiteles. Also nicht weder *Iris* noch *Nike.*

2. Demeter und Triptolemos, welcher hier

gleichsam die Kore vertritt und von Müller für *Hephästos* genommen wurde, nach einer vermeintlichen Andeutung der Fussschwäche, welche Stuart dagegen in dem Zeus fand. Mir ist unbegreiflich warum Zoega Bassir. tav. 53 not. 7* diesen Stuart'schen Hephästos zum Pluton machen wollte. Den Triptolemos erkennt auch Braun an, so wie Visconti und Hawkins (Brit. Mus. VIII pl. 1).

3. Die Dioskuren oder Anakes, erkannt von Stuart, Visconti u. A. Sie schauen nach derselben Seite (nach dem Zug), weil das Gegentheil Feindschaft anzeigen würde, wie zwischen Prokris und Klymene von Polygnot in der Lesche, sitzen aber (sie allein) nach den entgegengesetzten Seiten, was so ganz ihrem Auseinandergehn nach dem ursprünglichen Mythus entspricht und mit den verschiedenen Arten sie zusammen vorzustellen, die auf denselben hindeuten, übereinstimmt. Dabei ist zugleich ihre Einheit und Brüderlichkeit sprechend und glücklich ausgedrückt, und diess setzt Braun auseinander (p. 201), der das Andre verkennt. Das Anakeion fiel dem Pausanias durch sein Alterthum auf (I, 18, 1). Seine Wichtigkeit zur Zeit des Phidias ergiebt sich daraus, dass darin Polygnot und Mikon Gemälde ausgeführt hatten. Nach ihren Statuen in diesem Tempel, worin sie neben ihren Rossen standen, auf dem Ross eines jeden sein Sohn, wie in Argos (Paus. II, 22, 6), ist ein Bezug dieser Götter zu den Geschlechtern der Ritter zu vermuthen, deren Klasse am Fries glänzend ausgezeichnet wird.

4. Nach der andern Seite vorn Gäa, Athena und Erechtheus, ihrer beider Sohn. Den Knaben hatte Visconti erkannt, doch zu ihm, statt der Mütter, seine Erzieherinnen Aglauros und Pandrosos sich hinzugedacht, von denen aber Herse nicht zu trennen war. Auch könnten diese Erzieherinnen unter zwölf Göttern nicht mitzählen. Gäa, voran sitzend als die unmittelbare Mutter, zeigt dem Knaben, der ein Stöckchen haltend mit gespannter Auf-

merksamkeit schaut, den heiligen Zug. Sehr übereilt nannte hier Müller *Peitho*, *Aphrodite* Pandemos (die von dieser Gäa sich gewiss nicht wenig unterscheiden würde) und *Eros*, indem er den Knaben beflügelt glaubte; wie auch noch in seinen Alten Denkm. 1 Taf. 24 No. 115 g, der Knabe, von welchem er doch Gypsabgüsse aus der von Choiseul Gouffier nach Paris gebrachten Form bei Dannecker und in Darmstadt und Berlin gesehn zu haben in der früheren Abhandlung angiebt, Eros heisst. Nicht weniger übereilt vertauschte Müller später (Gött. Anz. 1835 S. 2064) den Eros mit Jacchos nach dem Vorgang von Lenormant, der übrigens in seinem Trésor de Numism. et de Glypt. VI, 1, 1 (1834) die Müller'sche Erklärung des ganzen Frieses zu Grunde legt. Denn Demeter die nebst Kora alsdann anzunehmen wäre, kommt schon in der zweiten Gruppe vor, und nicht als Demeter Chloe.

5. Apollon Patroos und Poseidon. Auf den Apollon sind auch Sie verfallen, werther Freund, in der Abhandlung über die zwölf Götter 1842 S. 16, wo Sie aber die *Artemis*, doch wohl nur als Zwillingsschwester, neben Aphrodite und Eros, die Sie von Müller beibehalten, aufführen. Es ist aber vielmehr der Apollon Patroos zu denken, der so wenig die Letoide Artemis, von welcher der Pythische Apollon nicht getrennt seyn würde, angeht als die in Athen verehrte Artemis Brauronia, die in keiner Verbindung mit irgend einem Apollon steht. Der Patroos war (zur Vereinbarung der Culte aus politischen Gründen) Sohn der Athena Polias und aller Ionier Patroos, auch in den Kolonien. Die jugendliche Gestalt und das Gesicht sind Apollinisch. Visconti nannte hier *Poseidon* und *Theseus*, Müller *Poseidon* und *Erechtheus* „oder Erichthonios;“ doch könne auch die Deutung auf Theseus und Hippolytos vertheidigt werden.

6. Hephästos und Aphrodite Urania. Jener konnte unter den Göttern Athens nicht ausgelassen werden,

nach welchem sogar eine der vier Phylen benannt worden ist. Aber Phidias hat ihm auch, statt der Lahmheit, die man in zweien dieser Figuren hat bemerken wollen, ein neues Kennzeichen ausgesonnen, den Stock, ohne den der Athenische Bürger nicht in die Pnyx ging, wie wir aus Aristophanes sehn, ohne den er wohl im Allgemeinen nicht auszugehn pflegte. Etwas Bürgerliches aber steht dem Gotte des Handwerks wohl an. Die Tempel beider genannten Götter standen, wie aus Pausanias bekannt ist (1, 5, 6), über dem Keramikos und der Königshalle, nahe bei einander, und diess wohl nicht zufällig, sondern weil man die Homerische Mythologie im Sinn hatte. Die Homerische Aphrodite ist in eine Pandemos und eine Urania, welche letztere man bald mit der Assyrisch-Phönicischen Stammgöttin identificirte, bald aber auch als die Hellenisch sittige, erlaubte Liebe sowohl der „Syrischen Göttin“ als der Pandemos entgegenstellte, aus einander gegangen. Phidias hat die Urania gewählt und ohne Zweifel als die Hellenische gedacht. Wenn, wie Müller behauptet, an der weiblichen Figur „eine kleine Schlange sich um den linken Arm und unter der Hand durchwindet, die man bei genauerer Betrachtung kaum verkennen könne, die auch in einem Gybsabguss deutlich bezeichnet sey, den er unter Augen hatte,“ so würde diese Schlange als Armschmuck gerade für die Aphrodite Urania passend seyn, so dass wir auch in sofern von *Asklepios* und *Hygiea* zurückkommen müssten.

Auf Müllers Erklärung hat hier und da nachtheiligen Einfluss das Princip gehabt das er für die Deutung aufstellte, „dass die Heiligthümer der dargestellten Gottheiten an oder auf der Akropolis gelegen hätten und daher diese Götter vor allen von der vorbeiziehenden Panathenaischen Pompa begrüsst worden wären.“ Lenormant setzte dafür die Hauptgottheiten von Attika, was Müller in der Anzeige ablehnt aus dem einzigen Grunde dass man die Anakes nicht werde zu den Hauptgottheiten gezählt, den Apollon Patroos aber

ausgeschlossen haben. Auf der Burg hatten Heiligthümer Poseidon-Erechtheus, Hephästos, Artemis Brauronia (die am Fries gerade nicht zu finden ist), Zeus Polieus, Nike; unmittelbar an der Burg Demeter Chloe und Ge Kurotrophos, Aphrodite Pandemos und Peitho, Themis, Asklepios, die Anakes, Aglauros, Pan. Müller ging dabei einzig davon aus dass das Anakeion in unmittelbarer Nähe der Burg, an der Nordseite derselben lag: diess genügte ihm zu der Annahme dass auch die andern zehn Gottheiten aus localen Gründen hier angebracht seien. Dem Zufälligen, was wenigstens in der Lage der Heiligthümer ausser der Burg, ob näher oder entfernter bei ihr, liegt, schenkte wohl Phidias niemals viel Rücksicht: er hielt sich, wo in Wenigem viel darzustellen war, an das Wesentliche und Bedeutende. Als *σύνθρονοι* der Athena denkt sich Lenormant die zwölf Götter, unter welchen sie selbst ja für ihn wie für Müller sich nicht befand. Ist es aber überhaupt denkbar dass diese Götter hier als Gegenstände der Verehrung oder Begrüssung dargestellt seyen? Würden sie nicht im Verein der Göttin, welcher diess Fest geweiht war, an der ihr gebührenden Huldigung Abtrag gethan haben? Sie sind es aber auch augenscheinlich nicht: denn unverkennbar sind sie als Zuschauer dargestellt. Wenn aber diess, so sind sie unsichtbar für die in Cäremonien und Aufzügen begriffenen Menschen [3]). Darum sind diese gerade zwischen beiden

3) Lessing in den Antiqu. Briefen 1, 22 f. bezweifelt, dass Gegenstände in Gemälden vorkommen könnten, welche als nicht sichtbare zu denken seyen. Aber die alte Kunst hatte Convenienzen, die über den reinen Begriff hinausgehen. Dass die Götter unsichtbar den Menschen oft nahe seyen, ist in Kunstdarstellungen wie in der Poesie häufig als herrschender Glaube angeführt. Beispiele unsichtbar zu denkender Götter sind in einigen seit der obigen von mir geschriebenen Erklärungen nachgewiesen. Davon sind zu unterscheiden die Reihen von Göttern an den gemalten Vasen über den Handelnden, indem sie ausser dem Gesichtskreis der Handelnden, obgleich als die über und in ihnen herrschenden gedacht,

Abtheilungen der Götter und in ihrer nächsten Nähe in priesterlicher Function und mit Leitung der Cäremonien ganz so beschäftigt als ob die Räume, die von den Göttern erfüllt sind, leer wären. Der Mittelpunkt des grossen „Gedichts" des Phidias an diesem ganzen Fries liegt in dem einfachen Gedanken, dass die Götter gnädig diess Fest ihrer Aufmerksamkeit würdigen, indem der alte Glaube dass sie im Kampf sich unsichtbar unter die Sterblichen mischen, auch auf die friedlichste der Handlungen, auf das herrlichste Fest des herrlichsten Staats, angewandt wird. Dass die Anwesenden an die Gegenwart der Götter glauben, die sie nicht sehen, und darum sich so benehmen als ob kein Gott in ihrer Nähe wäre, wie sich Thiersch gedacht hat (Böttigers Amalth. I S. 144), will ich nicht behaupten. Von einem so stolzen Bewusstsein der festfeiernden Athener finde ich keine Spur, und der allgemeine Satz, dass gewisse Götter auf alles menschliche Thun ihr Auge gerichtet haben, begründet noch nicht einen so concreten Volksglauben, wie wir ihn bei den Italischen Lokrern finden, die in der Schlachtreihe ihrem Heros Ajas dem Oïliden als unsichtbarem Führer einen Platz offen liessen. Pindar

---

in einer höheren Region leben. Aehnlichkeit aber haben die Schatten der Todten, εἴδωλα. z. B. an der Canosischen Vase der Medea, die nur im Geiste der Medea sind, für Andre nicht sichtbar. Freilich geben sich diese dadurch dass sie blass gehalten sind, als Erscheinungen zu erkennen. Für Götter würde diese Abschwächung der Gestalt, die den Schatten ausdrückt, widersinnig seyn, und man hat sich daher, da nach dem allgemeinen Glauben die Götter den Sterblichen nicht sichtbar sind, da doch für gewisse Darstellungen ihre Gegenwart sehr bedeutsam oder sehr gefällig ist, aus der Noth eine Tugend gemacht, sie hingezeichnet und vorausgesetzt dass der Zuschauer zu unterscheiden wisse, von dem ja auch gefodert wird dass er viel veraussetze, hinzudenke u. s. w. Ein paar Vorstellungen von Traumgesichtern aus dem Gebiete der Griechischen und Römischen Numismatik erwähnt v. Steinbüchel in den Wiener Jahrbüchern 2, 181.

ruft in einem Dithyramb zu Athen die Götter an zum Chor zu kommen: *Δεῦτ᾽ ἐς χορόν Ὀλύμπιοι-θεοί κ. τ. λ.* Phidias durfte, von der Athena in den Giebelgruppen ihres Tempels auf Aegina und ähnlichen Werken den Gedanken entlehnend, aus freier Erfindung eine Göttergesellschaft zu Zeugen und Besuchern des Festes machen, wodurch dessen Heiligkeit und Herrlichkeit so sehr erhöht wird. Mit diesem schönen Gedanken hat er zugleich einen andern zum Erstaunen sinnreichen Einfall verbunden, der sicher original und nicht von Vorstellungen im Volk hergeleitet ist. Erechtheus nemlich, der, von der Mutter angeleitet, so aufmerksam zuschaut, ist, da er sonst nur entweder als Neugeborner oder (an der grossen Boreasvase zu München) als Greis vorkommt, als Knabe gebildet, um der Schuljugend Athens in ihrem Stammvater, da die Athener Erechthiden sind, ein Muster vorzuhalten der Aufmerksamkeit und Ehrfurcht womit sie diese heiligen Cäremonien betrachten und die Art und Bedeutung des Einzelnen fassen lernen soll. Die Schönheit dieses praktischen Motivs lässt uns den naiven Anachronismus fast übersehn, wonach derselbe Panathenäenzug schon in der Urzeit begangen worden wäre, als der mystische Sohn der Athena und Gäa noch nicht ins männliche Alter getreten war.

Indem Phidias die Gesammtheit der Götter in der beliebten Zwölfzahl vertreten liess, hält er sich von der strengen Paarung eines Gotts und einer Göttin, wie in der Theogonie der Titanen, oder irgend einer andern Paarung der Götter, wie sie z. B. an den sechs Altären in Olympia statt hatte, frei und richtet sich ganz nach den zur Zeit in Athen bestehenden Verhältnissen der Culte unter einander: auch diess wahrscheinlich nicht nach irgend einem staatlichen oder priesterlichen Vorgang, sondern nach seiner eigenen Theologie. Und so wird auch Euphranor in der Halle des Keramikos vermuthlich nicht dieselben, sondern die nach seinem Gefühl bedeutendsten zwölf Göt-

ter unter den Athenischen gemalt haben. Phidias lässt weg Hermes, Ares, Dionysos, Asklepios, Artemis Brauronia, Nike, Themis und andre, auch die Mutter der Götter, deren Bildsäule er gemacht hat, die aber eine Gottheit neuerer Stiftung war, eben so wie Pan. Er stellt voran auf der rechten Seite des Beschauers mit Erechtheus und Gäa die Athena selbst, ihr eigenes Festgepränge zu prüfen oder dessen sich zu erfreuen. Auf sie folgen Apollon Patroos, der auch ihr Sohn ist, Poseidon und Hephästos, nächst ihr die Athenischesten der Götter, und dem letzten dieser Reihe ist eine Göttin zugegeben, die aus allgemeiner Mythologie sich mit ihm verbinden liess und die in Athen und Attika auch seit alter Zeit hochverehrt war: eine schöne kräftige Gestalt, sehr abstechend von einer Pandemos. Poseidon hat des Wettkampfs vergessen in dem Athena die Ehre Athens Stadtgottheit zu seyn ihm abgewonnen hat. Nur durch den Patroos von der Polias getrennt, erscheint er vollkommen ausgesöhnt, was hier, wo in der grossen Gruppe der Hinterseite sein augenblicklicher Zorn nach der Entscheidung dargestellt war, sich gar wohl ausnimmt. Nach der andern Seite hinten die majestätische Erscheinung des höchsten Zeus, des Polieus und Soter, mit Hera und ihrer Tochter; dann Demeter mit ihrem segenreichen Sendboten und die Anakes.

In der Behandlung der göttlichen Personen beweist Phidias auch hier seinen freien Geist und seine Erfindsamkeit. Hier, wie in den Kolossen der Giebelfelder, ist als Princip die vollkommenste Vermenschlichung der Götter in ihrer Erscheinung. Daher es ein übler Gedanke war den Mangel der Attribute, deren nur wenige beibehalten sind, daraus herzuleiten dass sie aus Metall gewesen und untergegangen seyen. Hier ferner so wie dort die ruhige, bequeme Haltung der leicht lebenden Götter, wie in ihrem alltäglichen oder im geschäftfreien Daseyn. Insbesondre scheinen die arbeitsamen unter diesen Göttern sich hier

auszuruhen. Poseidon lässt den durch den Dreizack angestrengten rechten Arm herabsinken, Hephästos stützt sich auf den Stab, übrigens in seiner vollen Würde; der Pflüger Triptolemos ruht sich aus in einer Stellung die Hr. Hawkins kaum nöthig hatte durch die der Englischen Bauern zu erläutern. Nur Zeus und Hera behaupten in ihrer Haltung die Vornehmheit der Herrscher. Athena hat in dieser Olympischen Häuslichkeit statt des Helms wohl ganz absichtlich eine Haube auf, wie keine der andern Göttinnen. Ob und welche Bezüge die Abtheilungen der Götter zu den Bestandtheilen des Zugs auf beiden Längeseiten haben, darf ich hier nicht verfolgen[4]).

Dieser Auslegung sey nun die unseres Freundes nach derselben Folge der Gruppen gegenübergestellt.

1. König *Erichthonios*, verschieden von Erechtheus, mit Frau und Tochter, *Praxithea* und *Kreusa*.

2. *Demeter* und *Triptolemos*.

3. *Theseus* und *Pirithoos*. Die Besorgniss (p. 203), Phidias würde sich dem Attischen Sarkasmus ausgesetzt haben, hätte er die Dioskuren, welche die Mutter des Theseus gefangen geführt hatten, aufgenommen, ist eitel. Die Sagen laufen in den Culten und zumal in der Poesie so oft durch und gegen einander, dass man durchaus nicht berechtigt ist Folgerungen aus ihren Verschiedenheiten nach Belieben zu ziehen. Als Nationalheroen unter Nationalheroen würden Theseus und Pirithoos hier nur durch eine *petitio principii* stehn. Uebrigens setzt sich der Verfasser

---

4) Jedenfalls würde ich diese Bezüge nicht da suchen wo sie in der Schrift Panathenaica auctore Herm. Alex Müller 1837, an welche Dr. Overbeck mich erinnert, gefunden werden, in der „Natur des Festes" (p. 101) und den Verhältnissen der Götter, dass Athena den Dioskuren den Waffentanz lehrte, der auch an den Panathenäen vorkam (p. 125), dass der Gott neben der Demeter Hermes sei, gleichsam als ἐναγώνιος der Kampfspiele dieses Festes (p. 127).

in Widerspruch mit sich selbst, indem er gern zugesteht dass Phidias in jede Bewegung, in die geringsten Einzelheiten Absichtlichkeit oder Ausdruck gelegt habe, und dennoch es hier ganz übergeht dass die allgemein für Dioskuren gehaltnen Figuren abgekehrt von einander sitzen, wozu bei Theseus und Pirithoos kein Grund gegeben war. Man darf nicht Grundsätze die man aufstellte, wie viele heutige Gewalthaber die von ihnen gegebenen Gesetze, nach Willkür bei gegebener Gelegenheit, selbst überschreiten und missachten. Diess kann nur dazu führen sich und Andere zu falschen Behauptungen zu überreden oder sich darin zu bestärken.

4. *Atthis*, die Tochter des Kranaos, *Pandrosos* und *Erechtheus*. Dieser ist treffend gleichsam als Hauptperson und als Repräsentant der Attischen Jugend gefasst (p. 180. 181). Nur ist keineswegs ersichtlich dass der Mythus diess mit sich bringe, da es nur eine Erfindung des Phidias für diese Scene ist, einzig im Bezug auf die Attische Jugend, indem die Begriffe über „Erziehung" des Erechtheus durch die beiden Göttinnen in nichts begründet sind als in dem Vorurtheil dass das Ganze die Königsgeschichte angehe. Nach einer vermuthlich alten Sage hatte Erichthonios die Panathenäen gestiftet.

5. *Amphiktyon* und *Kranaos*, wobei wir uns insbesondre verwahren wollen gegen den zur Unterstützung der historischen Ansicht allzu rasch aufgestellten Lehrsatz, für den es schwer seyn möchte auch nur einen scheinbaren Beweis vorzubringen, dass *l'arte figurativa suole distinguere il tempo più recente dal più remoto* (die Zeitalter) *per la degradazione d'età* (in menschlichen Figuren) p. 184.

6. *Kekrops* und sein Weib *Agraulos*, Tochter des Aktäos.

In seiner griechischen Mythologie (1850) S. 441 sprach Braun von „sechs Heroenpaaren, in denen man gedankenloserweise die oberen Götter wiederzuerkennen geglaubt hat. Die Gruppe des Theseus und Pirithoos zur äusser-

sten Linken des Beschauers, so wie die sich daran reihende der Demeter und des Triptolemos sind auf den ersten Blick verständlich und die übrigen lassen sich nach Massgabe der Analogie leicht bestimmen.“ Die Analogie eines historischen Paars, das übrigens durchaus unstatthaft ist, und zweier Götter müsste wenigstens zu einem andern Ergebniss führen als dass hier sechs Heroenpaare gemeint seyen. Oder nehmen wir fünf Paare an, indem der Verfasser die Demeter sammt Triptolemos „zu Füssen Königs Erichthonios mit seiner Praxithea“ setzt (wiederholt p. 199. 206), also eigentlich ausstreicht und zu einem blossen dienenden Zubehör jenes erhabenen Königspaars macht? Aber noch andre Gottheiten sind zu beseitigen, Gäa und Athena. Für jene wird gesetzt Atthis, als Mutter des Erichthonios, die nach einer jener genealogischen Spielereien Tochter des Kranaos heisst und Weib seines Nachfolgers Amphiktyon; so ist es freilich nicht schicklich ihr als untergeordnete Erzieherin des Sohns die Athena selbst beizugeben. Pandrosos ist zwar auch Göttin, aber so gut etwa wie Demeter könnte auch sie einer Königin untergeordnet werden, und diess wird hier unter bedenklichen Wendungen durchgesetzt. Doch der Mythus von der Geburt des Erechtheus ist zu organisch, zu fest begründet im Cultus und durch Vasengemälde die nicht gar viel jünger als Phidias sind, als dass man in Bezug auf ihn die Athena und Gäa zum Besten irgend einer Hypothese aus einander reissen und beide von ihm losmachen könnte. Wenn Pandrosos mit ihren Schwestern das Kind aufnährt, so ist diess eine Sache für sich, und eine Sache für sich ist das Belieben eines schlechten Pragmatikers dem Erechtheus mit Verleugnung der religiösen Sage das Attische Land zur Mutter zu geben. Eine Gemeinschaft zwischen dieser Atthis und der Pandrosos besteht schlechthin nicht: diese hat Sinn allein im Zusammenhang der ganzen mystischen Naturallegorie vom Erechtheus.

Nach Brauns Meinung stellte Phidias dar die Chronik des Landes und zum besten Commentar für ihn dient der Parische Marmor (p. 205), nur dass Phidias aus gewissen Gründen, wie gezeigt wird, den Pandion und den Aegeus übergangen hat. Sein Poem hat zum einzigen Zweck die Landestheile und die *storia aboriginea* des Landes zu erläutern, den Stammbaum der Könige aufzustellen. Wahrscheinlich hatte er die von den Athenischen „Hierophanten" sanctionirten Chroniken selbst studirt (p. 184) und den verborgenen Sinn aller dieser heiligen Traditionen durchschaut (p. 191). Wenn Braun an die Heiligkeit der Attischen Sagenkönige für die Zeitgenossen des Phidias glaubt, so hat diess seinen Grund in blossen und meist etymologischen Vermuthungen, wie dass Agraulos, die Tochter des Aktäos und Gattin des Kekrops, die rohe, wilde Zeit, das ländliche und umherirrende Leben bedeute — *formando il punto d'appoggio ad ogni storico e mitico racconto* (p. 187. 185) — und ich gehe auf das ganze künstliche Gebäude nicht ein. Jeder kann sich aus dem zerstreut da liegenden, unerfreulichen Material von, immerhin alten, Personificationen wie Aktäos, Kranaos, Agraulos, Atthis, von widerstreitenden Genealogieen, von bedeutsamen Namen die in ethischer Dichtung an die Sagenkönige angeschlossen werden u. s. w. zusammensetzen und er wird es nicht schwer haben die alten Pragmatiker zu übertreffen deren widerwärtige Behandlung der Götter- und der Landessagen unserm Freund in einem ganz andern Licht erscheint. Die Atthis, Tochter des Kekrops, die er so kühn an die Stelle der Mutter Gäa setzt, und die allerdings schon vor Apollodor (III, 14, 6) solche Verfälscher der alten mystischen Sage, die sie für verwerflich erklären wollten, mit dem Hephästos (den sie wenigstens auch mit einer zur Atthis besser passenden Person hätten vertauschen sollen) den Erichthonios erzeugen liess, starb nach den Einen als Jungfrau und gab dem Land ihren Namen. Zwölf Jahre hatte

Amphiktyon geherrscht, als der Sohn der Atthis der Andern ihn vom Thron stiess. Sollte nicht ein einziger Zug dieser Art unsern Freund, wie abgeneigt auch er einer Sagenkritik seyn möchte, die doch heute, so weit es der Mühe werth ist sie anzuwenden, zur Klarheit und Sicherheit gar wohl gebracht werden kann, bedenklich machen über sein Vorurtheil zu Gunsten der meist so unwesentlichen, späten, schlechten Ueberlieferung dieser Art? Wie dem auch sey, wir unsrerseits werden in unserm Recht seyn wenn wir behaupten: Personen, denen Cult irgend einer Art, Denkmäler, Geltung in der Poesie, fast bis zur blossen Erwähnung in Schriftstellern überhaupt, vor und in den Zeiten des Phidias abgeht, die wird dieser wahrscheinlich auch nicht, nicht in einer Reihe mit den ansehnlichsten Gottheiten, wie Demeter und Triptolemos, Athena und Gäa dargestellt haben. Welch Gewicht kann es haben wenn wirklich, was jedoch nicht einmal der Fall ist, im Pausanias alle die nach der neuen Erklärung unter den Zwölfen vereinigten genealogischen Personen und nur diese genannt sind (p. 204 f. und Bullett. p. 20)? Auch in dem Gemeinplatz altattischer Ruhmesgeschichten bei den Rednern, so wie bei Xenophon (Mem. III, 5, 10, welcher Ann. p. 191 sehr missverstanden ist) und Andern, werden jene Schattenkönige eines schwachen historischen Dillettantismus niemals erwähnt. Und hätten sie früher auch im Volk eine grössere Bedeutung gehabt als zu vermuthen ist, so würde sie die demokratische Zeit, die auf den Theseus anachronistisch gern alles Demokratische und Liberale zurückführt, in Vergessenheit gebracht und als Mährchen behandelt haben. Theseus bildet mit ihnen auch dadurch einen Gegensatz dass er eine reiche Sage hat, sie gar keine. Mit dem Patriarchalischen lassen sich in Athen nur die vier Phylen in ihrer ursprünglichen Art vergleichen: und damit steht das in die Urzeit hinaufgerückte Königthum eher in einem Widerspruch, der nur noch nicht erörtert und näher be-

stimmt worden ist [5]. Auch den zehn Phylen sind noch eponyme Heroen gesetzt worden: aber nie sind Heroenehren jenen Schattenkönigen als solchen erwiesen worden. Erechtheus und Kekrops unterscheiden sich von allen andern Attischen Königen wesentlich dadurch dass sie aus Dämonen zu Königen geworden sind und fortdauernd im Cultus und in der Kunst, selbst in der Mythographie neben der umbildenden Geschichtssage, ihre ursprüngliche Bedeutung behaupten.

Wenn der erste Einwand ist, dass die Vermischung von Göttern und von historischen Personen, zumal in der geschlossenen Ordnung nach der Zwölfzahl und nach Paaren, das mythologische Gefühl beleidigt; der zweite, dass die angenommenen historischen Personen in dieser Vereinigung durchaus keine Wahrscheinlichkeit haben, so ist nicht geringer das Bedenken zu achten dass das „Poem" des Phidias, wie man allerdings eine jede Composition desselben nennen darf, alle Einheit verlieren würde wenn er dem Bilde der festlichen Handlung, der lebendigen Gegenwart, Urkönige, geschöpft mit tiefsinnigem Studium aus alten Chroniken, einverleibt hätte. Der Augenblick, der Alle hinreisst, bewegt und beschäftigt in dem einen Gedanken ihrer Athena, ist nicht geeignet ihnen das Andenken von Königen ans Herz zu legen, die, was man auch sonst von ihnen halten möge, wenigstens mit der Athena Niemand je in besondre Verbindung gesetzt hat. Und diese Aboriginer, abgebildete ideelle Personen, mitten unter denen, welche wir ringsumher in Thätigkeit als wirkliche zu schauen haben, nicht einmal als ein Monument abgesondert, um die Festfeiernden auch an die Urzeiten zu erinnern, sondern in zwei Abtheilungen geschieden durch eine Mittelgruppe von Priestern, damit beide nach beiden Seiten in die Schau sich theilen können. Als Zuschauer könn-

---

5) Böckh Festrede 1854 S. 6.

ten doch die Attischen Könige nicht überhaupt abgebildet worden sein, und hier sind unläugbar beide Halbreihen mit Betrachtung des Zugs beschäftigt: demnach sollen wir sie wohl denken als aus ihren Gräbern hervorgegangen. Aber Epiphanien der Heroen, anders als gespensterhafte, und etwa romanhafte bei Philostratus sind nicht bekannt; auch nichts, was hinsichtlihh der Heroen an die Theoxenien, welche hier und da Göttern gefeiert wurden, erinnern könnte. Die Seltsamkeit der ganzen Vorstellung, zu der unser Freund auf der falschen Fährte des vermeintlichen Theseus und Pirithoos gelangte, ist zu gross als dass man sie von allen Seiten zu beleuchten nöthig hätte. Dass ohne Theseus seinem Ganzen der Schluss fehlen würde gesteht er ein (p. 203); dass aber Theseus wirklich vorgestellt sey, wird er hoffentlich nicht immer zu behaupten fortfahren.

In einer Postilla (p. 325—327) gesteht Braun die Sphinxe am Thron des Zeus, die er übrigens ohne weiteres für ein decoratives Accessorium erklärt, ausdrücklich zu, indem ihm nun erst der achte Band des Brittischen Museums unter Augen gekommen war. Dass dieser auch in der dritten Ausgabe von Müllers Archäologie übergangen sey, ist ein Irrthum: er ist darin gleich S. 22 erwähnt.

Die zwölf Götter im vorderen Friese des Parthenon [1]).

Auf die Bemerkung über diese Figuren in No. 44 der Archäologischen Zeitung (1852) zurückzukommen bin ich veranlasst durch die Einwendungen, welche gegen mehrere derselben *E. Braun* gemacht hat, indem er seine eigne Erklärung der Darstellung von neuem zu erhärten sucht in der *Strenna giubilare offerta a' fautori dell' Inst. di corrispondenza archeologica nell' occorrenza del natale di Roma* 1854, *anniversario XXV della fondazione dell' Instituto, p.* 26—29 [2]). Bei sehr vielen der alten Bildwerke, worüber die Ausleger nicht einig sind, bleibt kaum eine grössere Spannung zurück als bei einem Räthsel, einer Charade, die noch nicht errathen sind; man sieht, dass sie gleich diesen, sobald sie errathen sind, an sich nichts bedeuten und völlig allein stehen, ohne nach irgend einer Seite hin Aufschluss zu geben oder in den Zusammenhang wünschenswerther Kenntnisse des Mythischen, der Gebräuche, des Styls, der Methoden des Ausdrucks oder der Andeutung einzugreifen. Das gerad Entgegengesetzte wird von Darstellungen des Phidias und seiner grossen Zeitgenossen angenommen werden müssen. Auch unter diesen

1) Gerhards Archäol. Zeitung 1854 Nov. S. 276—288.

2) Jetzt unter gleicher Seitenzahl auch in das neuerschienene Folioheft 'Monumenti Annali e Bullettino per 1854' aufgenommen.

könnten manche sein, die nicht so klar und bestimmt zu fassen wären, dass man nicht in mancher Hinsicht noch weiteren Aufschluss, Bestätigung oder Berichtigung durch neu zur Vergleichung gebrachte Denkmäler oder neu entdeckte Angaben der Schriftsteller wünschen und die Entscheidung sich vorbehalten müsste. Die künftigen Tage mögen als die weiseren Zeugen gelten, wo nach dem bekannten Geiste des Meisters in der Darstellung eine vollkommne Verständlichkeit und Befriedigung, ansprechender Sinn, Uebereinstimmung und Zweckmässigkeit in allem Einzelnen gefordert werden muss und noch nicht erreicht ist. So lang aber die vorhandenen Merkmale noch nicht alle vollstängig erörtert sind, ist es noch nicht Zeit die Zukunft auf die Entscheidung anzuweisen und ein zu grosser Schatz ist für uns ein aus zwölf Personen gebildeter Verein an der Stirnseite des Parthenon, nicht der Schlüssel, aber doch der Schlussstein einer der bedeutendsten noch bekannten Composition des Alterthums, um nicht ehe wir die Sache aufgeben unter uns der Verständigung noch ferner nachzustreben. Die neue, einer längeren Rede über den Fries des Parthenon anhängte Abhandlung ist so überlegt und mit dem Ausdruck so fester Ueberzeugung abgefasst, dass sie einige neue Erläuterungen wie von selbst hervorruft oder nothwendig macht.

Meine erste Einwendung gegen die Annahme von „Heroen“ war hergenommen von der Vermischung von Göttern und historischen Personen, zumal in der geschlossenen Ordnung nach der Zwölfzahl und im Wesentlichen nach Paaren, wie auch sonst die zwölf Götter paarweise erscheinen. Denn Demeter mit der Fackel und Triptolemos waren zugegeben und sie sind zu unverkennbar als dass sie auch jetzt aufgegeben würden, aber Demeter soll nicht auffallend sein neben Erechtheus, Praxithea und Kreusa, da sie durch ihre Natur geeignet sei an dieser Gesellschaft Theil zu nehmen. Doch Demeter geht hier nicht näher

jene vermeintlichen Personen von Eleusis an als alle übrigen Personen, in deren Reihe sie sitzt, und sehr gross ist der Unterschied zwischen der Göttin, die im Hause der Sterblichen einkehrt und wohlthätige Stiftungen macht, wie sie in hundert Denkmälern dargestellt ist, und ihrer Erscheinung unter einem Ausschuss attischer Heroen, Könige, Patriarchen verschiedener Zeiten und Beziehungen, indem weder sie noch Dionysos oder Zeus, die auch bei Menschen einkehrten, oder irgend eine Gottheit im Verein anders als mit Göttern sich dargestellt oder beschrieben findet.

Ein andrer Hauptumstand was das Eingeständniss der früheren Abhandlung, dass ohne Theseus dem Ganzen (ihrer Erklärung) der Schluss fehlen würde. Dieser mit Peirithoos musste also folgerecht jetzt gegen die Beziehung der beiden Figuren auf die Dioskuren oder Anakes mit neuen Gründen festgehalten werden. Der Petasos, den man im Schosse des Jünglings, an dessen Schulter der Freund sich anlehne, entdecke, soll den Peirithoos anzeigen. Dieser Petasos ist mir neu, auch in der Abbildung der Mon. ined. V, tav. 27 nicht zu finden. Verwerflich für Peirithos würde er nicht gerade seyn, da wir ihn auch auf dem Haupte des Theseus (in einem athenischen Relief) sehn, und oft genug, Krodrosvase, Stackelb. XIV, 3 Müller Denkm. 1, 47, 254 Callim. fr. 124. 149 (s. Stephani Thes. u. Minot. S. 54) aber auch den Dioskuren steht er wohl an. Bei dem Hinweis auf die sinnreiche, der Symbolik des Phidias gewiss nicht unangemessene Art wie das Verhältniss der Dioskuren zu einander durch ihre Stellung ausgedrückt ist, schien es überflüssig noch die Frage beizufügen, ob dagegen Peirithoos unter die attischen „Nationalheroen“ gesetzt worden sein könne. An Theseus und Hippolyt hatte K. O. Müller gedacht. Der Ruf des Peirithoos in der Lapithensage machte ihn würdig in attischer Dichtung als Kampfgenosse in verschiedenen Sagen mit Theseus verbunden zu werden, der ihn durch den Beistand gegen

die Kentauren (den Widerstand der Athener gegen die Barbaren) gewissermassen von sich abhängig gemacht und so zu Ehren gebracht hatte, dass sich in Attika ein Geschlecht nach ihm nannte, die Peirithoiden. Aber unter den attischen Heroen, in einer bedeutsamen Auswahl eine Stelle neben Theseus einzunehmen scheint er keineswegs geeignet. Die Stellung, die beide in ihrem Sitz zu einander annehmen, würde unmotivirt, bedeutungslos, launenhaft oder bizarr seyn, wenn wir an Theseus und Peirithoos denken. Was die Anakes betrifft, so lässt sich keineswegs behaupten, dass ihre Gestalt gewiss nicht an die spartischen Dioskuren erinnert und Phidias gewiss nicht rücksichtslos der traditionellen Art sie darzustellen sich widersetzt haben würde. Gehn wir von Ansichten und nicht vom Thatsächlichen oder von klar zu erkennenden Merkmalen und Andeutungen aus, sowird leicht Alles schwankend: und man ist sicher aus seinen Annahmen sich Vorurtheile zu schaffen wenn man nach ihnen das was auf dem Bekannten beruht für Vorurtheil erklärt. Wie waren denn die attischen Anakes traditionell gebildet? [3]) Die Sage ist, dass die spartischen Dioskuren in Athen von Menestheus aufge-

3) Auch Preller Griech. Mythol. II S. 73 sagt, dass die Anakes in einer von den Spartischen Tyndariden ursprünglich verschiedenen Gestalt im Anakeion verehrt worden seien. Aber er gründet dies nur auf Cic. N. D. 3, 21, wonach die ersten Dioskuren, Söhne des Jupiter und der Proserpina, die in Athen Anaces heissen, die Tritopatoren waren. Dies ist contradictio in adjecto und widerstreitet allen den vielen Angaben über die Tritopatoren, welche Lobeck im Aglaoph. p. 755—765 erörtert hat, allerdings ohne die auffallende Ciceronische Stelle zu bestreiten. Vermuthlich waren auch die Tritopatoren hier oder dort Ἄνακες betitelt worden, wodurch, da dies für die Dioskuren ein gewöhnlicher Name war die ungeschickte Verwechslung entstehn konnte. Gerhard in seiner Griech. Mythologie 1, 128 spricht von einer häufigen Gleichsetzung der Anakes mit den Tyndariden. Schwenck Griech. Mythol. S. 105: „der Dioskurentempel in Athen."

nommen wurden und, nachdem sie in die Eleusinien aufgenommen waren, als Anakes, *σωτῆρες* und Wohlthäter verehrt wurden; und in Inschriften finden wir beide Namen verbunden, wonach ihre Herkunft von Sparta nicht zu bezweifeln ist. In Inschriften finden wir namentlich „die zween *σωτῆρες*, Anakes und Dioskuren" oder „die grossen Götter, Dioskuren, Kabiren." Die Vermischung der samothrakischen zween Kabiren mit den Dioskuren war schon erfolgt, als der Cult in Athen eingeführt wurde; daher die hohen Namen *ἄνακες*, *σωτῆρες*, und der letztere scheint von der Rettung der Seefahrer auf das ganze Leben vermittelst der Mysterien, in deren Gemeinschaft auch sie gehörten, ausgedehnt worden zu seyn. Welche Vorstellungen sonst auch mit der Zeit im glaubensseligen Athen an sie geknüpft worden seyn möchten, so blieb der Grundcharakter und nur mit diesem hängen die uns bekannten Abbildungen zusammen. So waren sie in dem alten Anakeion selbst, wovon Pausanias spricht (I, 18, 1), als Reiter neben ihren Rossen, ihre Söhne auf diesen, wie in Argos, wo sie auch *ἄνακτες* hiessen, und die Gemälde von Polygnot und Mikon in demselben Tempel enthielten den Raub der Leukippiden und die Dioskuren als Argonauten. Warum sollte nicht auch Phidias den Grundzug ihres Wesens ausgedrückt haben? Sie sind wirklich *inseparabilmente congiunti, ma non irretrovabilmente divisi;* das ist eben ihre Einheit in der Zweiheit und Trennung. Dass „in Athen der Cult der Anakes eine wesentlich verschiedene Bedeutung von dem der Söhne der Leda gehabt habe," lässt sich um so weniger behaupten, als diese selbst unter gar verschiedenen Beziehungen sowohl in Sparta als anderwärts verehrt worden sind. Die Dioskuren gefielen einer neueren Zeit unter den grossen Göttern gar sehr, wir finden sie auch in einem Reliefbild aus Vulci unter Zwölfgöttern dargestellt, und zwar mit Lanzen versehn und von ihren Pferden begleitet, Gerhard über die zwölf Götter Taf. IV, 3.

Hinsichtlich des Gedankens, dass die attischen Zwölfgötter unsichtbar das Fest der Panathenäen ihrer Gegenwart würdigen, ist zu erinnern, dass die Eleer glaubten zu ihrem Feste der Thyia komme der Gott (Paus. 6, 26, 1). Bei den Chören der Artemis wurde sie selbst gegenwärtig gedacht (Aristoph. Lys. extr.). Auch in den Vasengemälden müssen sehr oft die Götter, namentlich die begleitenden, als unsichtbar den Beschützten selbst gedacht werden. Athene wandelt bei Alkäos ἐπιλαΐω ναζῶ προπάροιθεν in Koronea. Oft geht Poseidon zum Dorischen Isthmos (Pind. N. 5, 57). Zur näheren Vergleichung bieten sich dar in dem Kampf zwischen Theseus und den Pallantiden, nach O. Müllers sehr glücklicher Erklärung (Alte Denkm. 1, Taf. 21), als Zuschauer Pallas, Hera, „welche durch den Schleier charakterisirt ist“ und Zeus auf der einen, Poseidon, Demeter und Hephästos auf der anderen Seite, alle auf Steinen sitzend.

Wir haben demnach vier Götter, Demeter und Triptolemos und die zween Anakes. *Due numi* werden die beiden ersten genannt, so dass auch Triptolemos hier nicht als König oder Heros verstanden ist, obwohl vorher Demeter, die mit den Menschen als wie mit ihres Gleichen zu verkehren pflege, die einzige Ausnahme genannt wurde. Von diesen vier Personen ausgehend, müssen wir nothwendig zunächst die Vermuthung aufstellen, dass auch die übrigen acht Figuren Götter seyen; da auch sie alle ruhn, paarweise gesellt sind, von einer Handlung unter diesen acht Figuren sich nichts verräth, und da seit der Zeit des Pisistratus eine Zwölfzahl von Göttern in der bunten Mannigfaltigkeit attischer Culte ein Punkt von einer gewissen Wichtigkeit gewesen zu seyn scheint. Die Zwölfgötterhalle am Marktplatz ist ein Zeichen davon. Götter sind denn auch von jeher erkannt worden und die Merkmale, woran einer nach dem andern erkannt worden ist, müssen zuerst sämmtlich als irrig oder als unwahrscheinlich, auch

die Anwesenheit einiger oder eines einzigen dieser acht Götter hier, neben den andern vier als unpassend erwiesen seyn, ehe von etwas Anderm billigerweise nur die Rede sein könnte.

Was wir ausser dem über die Anakes jetzt bemerkt finden, beschränkt sich auf zwei der vier Gruppen, die neben diesen und Demeter mit Triptolemos vorliegen. Athena mit der Haube soll dem Geschmack des Phidias, der ihren Charakter zur vollkommensten idealen Entwicklung gebracht habe, entschieden widersprechen. Aber der Helm hätte dem Charakter dieser Scene widersprochen, da er an das Amt der Göttin erinnert hätte, wo sie müssige Zuschauerin ist, an Krieg, wo das Fest Alle zur Freude stimmt. Die meisten Götter nehmen nach den verschiedenen Situationen einen sehr verschiedenen Charakter an und es ist sehr natürlich, dass an einigen Trinkschalen die Olympische Gesellschaft am Mahl wie ganz unter sich und wie im Hauskleid dargestellt ist. Auch hat Phidias selbst sogar in den Kolossen der Giebelfelder gezeigt, wie Götter sich natürlich und behaglich gehen lassen. Nur eine Haube hat Athena auch in einem oder dem andern Vasengemälde. Es ist eine richtige Bemerkung, dass über die Grammatik und die Metrik hinaus nicht immer Uebereinstimmung in der Auffassung durch Gründe sich schaffen lässt. Aber was der Annahme den Knaben Erechtheus mit Pandrosos und Atthis, der Tochter des Kranaos, zu verbinden entgegensteht, fällt, wenn wir von dieser Vergleichung ausgehn, in das Gebiet der grammatischen Auslegung. Die zwei Göttinnen, denen gemeinsam dieses Kind angehört, sind Athena und Ge, wir wissen nichts anders, und an das Gegebne müssen wir uns halten oder an das, was als daraus als natürlich und nothwendig folgend etwa nach irgend einer Analogie sich voraussetzen lässt. Durch die Königstochter Atthis die Ge zu ersetzen, sind wir theils an sich nicht berechtigt, theils darum nicht weil sie und Pan-

drosos, die statt der Athena angenommen wird, nicht zusammen gehören. Hingegen sprechen zwei weibliche Figuren bei dem kleinen Erechtheus sich so deutlich aus, dass Athena aller Attribute, die Phidias ohnehin so viel als möglich beseitigt, entrathen kann und auch in der Haube kenntlich ist.

Anders verhält es sich mit dem Widerspruch gegen unsern Zeus mit Hera und ihrer Tochter Hebe statt des Königs Erichthonios und seiner Gattin Praxithea mit der Tochter Kreusa. Darin zeigt sich strategisches Talent; denn es hängt ja von diesem Posten ab, dass Demeter und Triptolemos sich unter Sterblichen halten können, ja vermuthlich die ganze Frage, ob Heroen oder Götter, hängt davon noch mehr als von Theseus und Peirithoos ab. Auch die Heftigkeit der Sprache scheint von dieser Einsicht zu zeugen: *di Giove e Giunone non posso io scoprire traccia veruna, per quanto mi sia sforzato di conciliarmi con questa idea; ognuno che si è reso famigliare col linguaggio simbolico dell' arte antica, sarà disposto a prendere questo vecchio di grave aspetto per un eroe e non per uno de' dei superiori; se vi fosse necessità assoluta di riconoscere in lui uno de' dei maggiori, sarei più presto disposto di pensare a Nettuno, anzichè a Giove, con cui in tutto e per tutto nulla ha che fare.* Allerdings genügen nicht die Sphinxe unter den Armlehnen des Throns, um den Zeus zu bezeichnen, wiewohl sie auch am Olympischen Thron gebraucht waren und sonst bei Zeus nachweisbar sind und, wie wir gelegentlich bemerken wollen, die Unerforschlichkeit des Höchsten recht wohl anzeigen; auch nicht der hier (da er in der Kupfertafel fehlt) anerkannte Scepter. Aber wohl wird in Verbindung mit den Sphinxen und dem Scepter „der höchst mächtige Körperbau", der ja auch für einen Poseidon mächtig genug wäre, dann die der Hera vorzugsweise gemässe Geberdung der vor dem Zeus stehenden Figur und die Tochter in deren Gefolge, nach dem

Tempelbrauch der Zeit, die majestätische Haltung dieses Paars vor allen andern und das Thronen des einen Zeus keinem Unbetheiligten, welcher Götterbildungen unter einander zu vergleichen geübt ist, einen Zweifel über diese Götter hier übrig lassen. Erichthonios übrigens könnte nicht in derselben Vorstellung mit Erechtheus zugleich vorkommen; die beiden Formen derselben mythischen Person stehn nicht in einem irgendwie festgesetzten Verhältniss zu einander. Auch ist es nicht Erichthonios, der Gatte der Praxithea und Vater der Kreusa, von welchem die Erechthiden stammen. Die Worte aber: *Eretteo con Prassitea e Creusa*, *mediante cui in seguito si rinovella la stirpe autochtona*, sind aus den Alten nicht zu begreifen. Wie verhält sich dieser Erechtheus zu dem Knaben, welchen Athena und Gäa auf den Festzug hinweisen? Soll er derselbe oder wirklich ein Erechtheus II sein?

Wir haben von jeder Figur Rechenschaft zu geben, an jeder etwas Charakteristisches nachzuweisen gesucht, woran sie erkannt werden konnte. Nach der andern Erklärung hat keine Figur etwas Charakteristisches an sich; da es denn für die meisten auch an Bildern aus dem Alterthum fehlte. Theseus und Peirithoos kommen vor, aber gar anders als in der für sie ausgegebenen Gruppe; und dafür dass Erichthonios-Erechtheus gerade allein als Herrscher, wie die Figur offenbar erscheint, dargestellt, gegenüber allen andern dargestellt seyn sollte, ist doch auch kein Grund aufzufinden. Vielmehr ist umgekehrt der Versuch gemacht worden, mit Verzicht auf Kennzeichen fast aller einzelnen Figuren, also auf allen Beweis im Einzelnen, eine gleiche Zahl attischer Sagenpersonen als Figuren zusammenzusuchen, nach antiquarischen Gesichtspunkten, unter denen sie unter einander in eine gewisse Einheit treten könnten, eine völlig neue Gesellschaft, wovon vorher noch nichts nur halb Aehnliches da gewesen wäre. Der scharfsinnige Erfinder dieses Vereins ist jetzt bereit,

„auf jede der vorgeschlagenen Namensbestimmungen zu verzichten, wenn nur das Princip zugegeben werde, nach welchem Heroen und nicht olympische Götter sich hier vorgestellt finden in analogischer Weise wie auf der Kodrosschale.“ Diess steht indessen in Widerspruch mit dem, was gleich darauf festgehalten wird und vorher vorkam, dass Erechtheus, der daneben auch hier wieder Erichthonios genannt wird, als Sohn des Poseidon, den Figuren auf der einen Seite vorstehe, in welchen die physischen Elemente des attischen Mythus hervortreten und der poseidonische Charakter offenbar durchgängig herrsche, im Gegensatze der andern Seite, der Grundelemente der grossen Dynastie die in Theseus, dem Schützling der Pallas ihre Spitze habe, so dass durch den Contrapost des poseidonischen und des palladischen Elements dieser doppelte Chor in Uebereinstimmung stehe mit den Gruppen der Giebelfelder, die das eine die Pallas, das andre den Poseidon zum Gegenstand haben. Wer ähnliche, zwar raffinirte aber specifische Definitionen nicht respectire, der könne nicht belehrt, viel weniger aber genöthigt werden sie anzuerkennen. Der poseidonische Charakter der einen, und der palladische der andern Seite könnte aber doch nur darin bestehn, dass er in jeder einzelnen Figur läge, dass also einer jeden auf das Bestimmteste ihr Name und ihre Bedeutung nachgewiesen und gesichert wäre, so dass sie in Wahrheit gleichsam sprechend (*quasi parlanti*) genannt werden könnten. Ueberdem stammt auch Theseus von Poseidon ab, so dass er nicht als palladischer Heros die Schaar palladischer Heroen, wenn es deren gäbe, anführen könnte. Von einer andern Seite her tritt mit dem zwiefachen Charakter der beiden Halbchöre von Heroen der früher (p. 18) ausgesprochene Satz, dass diese, auf edlen Bänken sitzend, in Erwartung des von beiden Seiten dem Tempel der Göttin sich nahenden grossen Zugs, gleichsam deren Stelle vertreten, in Widerspruch. Denn

die poseidonischen Heroen, da ihr Gott von der Athena besiegt war und an diesem Fest keinen Theil hatte, waren nicht berufen sie zu vertreten und die Heroen sollten also alle zusammen eher palladisch seyn; denn wenn die Göttin der Künste den Zügel erfunden hat, wenn sie in religiöser Mystik selbst Hippia heisst, so gehört diess wo anders hin als an den Pallastempel. Ueberdem geht auch nicht die eine Gruppe der Giebelfelder den Poseidon, sondern beide die Pallas, ihre Geburt und ihren Sieg, oder ihren Rang als erste Göttin Athens an. Durch die Verzichtung auf die Namensbestimmung im Einzelnen hat der Erfinder nicht lehrbarer, d. i. nicht auf objective Beweis- oder Wahrscheinlichkeitsgründe zurückführbarer specifischer Definitionen ihnen Achtung und Rücksicht selbst versagt und sich in Widerspruch mit sich selbst gesetzt, und so wird es immer sehr leicht geschehen wenn wir bei Werken ächter Poesie und Kunst Phantasie und Combination nicht anwenden; aus dem Gegebenen heraus, nach erkennbaren Zeichen, nach natürlich und leicht zu verknüpfenden und zu ergänzenden Zügen und zuletzt von allen Seiten zum Ganzen sich wie von selbst verbindenden Einzelheiten, sondern über die Werke hinaus, aus eigner Erfindsamkeit, nach vorausgesetzten Beziehungen und mythologischen Dogmen entwickeln und erklären, als ob es gälte Variationen über ein Thema zu setzen. Diess kann immerhin eine Geistesübung des Einzelnen seyn und seine Gaben in hellem Lichte zeigen, aber die Auslegungskunst, von welcher viel auch in der Kunstgeschichte abhängt, gewinnt dadurch nicht, sie strebt wesentlich nach Verständniss unter vielen, zuletzt allen wirklichen Kennern, über viele, zuletzt über alle Gegenstände, worauf es ankommt, wenn man das Wesentliche und Bedeutende im Auge hält.

Doch die Concession mit Bezug auf die Kodrosschale hat noch eine andre und wichtigere Bedeutung. Wir glauben in dieser Schale den falschen Ausgangspunkt zu ent-

decken, von dem aus die neue Erklärung Richtung genommen hat, und diesen Ausgangspunkt zu gewahren, als Aufschluss gebend, muss demjenigen immer angenehm seyn der bei der Vertheidigung einer andern Ansicht von anmasslich meisterndem oder persönlich polemischem Sinn und Ton so weit entfernt ist als wir in der Abhandlung waren, wie aus ihr selbst ja jeder Unbefangne sich wohl leicht überzeugen wird. Sind doch so viele unverächtliche Untersuchungen ähnlicher Art, bei aller Anstrengung des Fleisses und Scharfsinns nur darum verunglückt, weil der Ausgangspunct, bei verfehlter Hauptansicht, falsch genommen war. Die Kodrosschale ist bekanntlich von Braun selbst in einer der vollkommensten Abbildungen in Rom 1843 im grössten Format und in demselben Jahr in Gotha herausgegeben worden und stellt vor, zu dem Kodros auf dem Boden, auf der einen Seite des Randes den Lykos, Ajas, Menestheus und Melite, auf der andern Aegeus, Theseus, Phorbas und Aethra, in der Mitte von diesen je vieren auf der einen Seite Athena, auf der andern Medea. Ohne die beigeschriebenen Namen würden wir nach den Rüstungen im Allgemeinen Heroen, und da auch Kodros seinen Namen bei sich hat, etwa lauter attische Heroen erkannt haben; irgend einen einzelnen gewiss nicht. Das schöne Gemälde gehört also zu denen, worin die Kunst sich mit der Schrift verbinden musste um sich auszusprechen. Mit der fortschreitenden Fertigkeit durch Charakter und Zeichen, und besonders durch die Handlung in der Verbindung mehrerer Figuren aus bekannten Geschichten, durch sich selbst dem Bilde Ausdruck und Verständlichkeit zu geben, hat sie die Stütze weggeworfen und ist gleich andern vorher mit einer andern Kunst verbundnen Arten obligat (gleichsam ψιλοτέχνη) geworden, so dass sie die Namen nur aus Gewohnheit oder zur Nachhülfe für den in Mythen und Bildwerken weniger erfahrnen Beschauer oder auch für viele allegorische, nicht leicht durch sich

selbst recht sprechend auszudrückende Personen beibehielt. Das Relief steht in dieser Hinsicht unter gleichem Gesetz wie das Gemälde und noch in der Apotheose des Homer sehn wir in der untersten Abtheilung eine lange Reihe von Figuren, worin die Namen für die Darstellung selbst eben so unerlasslich waren als für die Composition der Kodrosschale, an welcher der Maler übrigens dem Beschauer die Gedanken, unter denen er gerade die genannten Figuren zusammenstellte, eben so zu errathen überlassen durfte wie dort der Bildhauer. Hätte Phidias auf ähnliche Art einen Verein attischer, männlicher und weiblicher, einer noch älteren und noch mehr mythischen Zeit angehöriger, unter irgend einem Gesichtspunkt ausgewählter Heroen darstellen wollen, so musste er, als ein aus Genie und natürlichem Sinn nichts ungeschickt unternehmender Meister, nothwendig die Namen hinzusetzen. Denn wer hätte alle diese Figuren errathen können, die in diese Zusammenstellung eben erst von ihm gebracht wären? Dort dienten wenigstens die Rüstungen zum Verständniss und die ausdrucksvolle Geberde der Pallas in der Mitte leitete den Gedanken nach einer bestimmten Richtung. Heroische Figuren aber von den verschiedensten Stellungen, ohne alle Abzeichen, ohne irgend eine Aehnlichkeit mit Heroen wie sie sonst vorkommen, würden eben so viele Räthsel für den Betrachter gewesen seyn, weil sie bis auf wenige Ausnahmen zu einer Klasse gehörten, die weder durch Cultus noch durch Bilder bekannt und unter bestimmte Vorstellungen gebracht waren; und Räthsel aufzugeben ist nicht die Art frischer und ungeschwächter Kunst. Wenn wenigstens dieser Kekrops, Amphiktyon, Kranaos, Erichthonios als Könige durch Uebereinstimmung in Haltung und Tracht als Personen derselben Klasse sich zu erkennen gäben, auf deren Namen im Besondern, so wie auf die ihrer Gattinnen, dann weniger ankäme! Wie ganz anders, wenn diese Figuren den kleinen, durch die Zwölfzahl bestimmten, wohl

bekannten Kreis von Göttern der Stadt ausmachten! Dann brauchten nur einige, wie der thronende Zeus mit Hera, Demeter mit Triptolemos, die Anakes dem ersten Blick deutlich zu seyn und es bedurften andre nur einer feinen Andeutung, wie sie bei ihnen nachweisbar ist, für den feinen Athener, um ebenfalls erkannt zu werden: die leichte Erinnerung an die Götter Athens, die in diesem Verein am wenigsten fehlen konnten, brachte dem wirklichen Zeichen, das aber hätte übersehn werden können, die Vermuthung oder Voraussetzung schon entgegen. Hierbei ist es wichtig, die von andern seiner Götterbildungen zu entnehmende Art zu vergleichen, wie Phidias, wenn er nicht Tempelstatuen aufstellte, die Götter mit Aufgebung des Herkömmlichen meistentheils durch selbsterfundene feine Merkmale und Andeutungen in Stellung und Haltung oder in dem Verhältniss einzelner unter einander und zu dem Ganzen des darzustellenden Kreises neu und abwechselnd, aber kenntlich darzustellen gewohnt war. Welcher Unterschied endlich zwischen der Pallas, in bestimmter Handlung und Verhältniss dort zu den sie umstehenden Heroen und der Demeter, wie sie hier in der Reihe der zwölf, ohne Bezug weder auf alle noch auf einige dasitzt! Kein Zweifel daran, dass auf di Feststellung attischer Heroen im Fries lange Studien gewandt worden sind, *ci è voluto anni prima che la ripetuta ispezione degli originali e lo studio minuto d'ogni particolarità ci abbia spogliata de' pregiudizi, sotto il dominio de' quali ancor noi ci eravamo trovati,* wiewohl für die Bestimmung der Namen, welche viel Mühe erforderte, eine gute Abbildung zureichte, und nur hinsichtlich des Styls auch der Anblick des Originals in Betracht kommt.

Dass das Studium der Particularitäten und der mit ihnen in Einklang zu bringenden neblichten und widerspruchsvollen, aus den verschiedensten Zeiten stammenden attischen Sage eines gewissen Schlags durch die auf die Kodrosschale gestützte Hypothese gefälscht worden sey,

haben wir zu zeigen gesucht. Aber auch hinsichtlich des Styls, dass er Götter und Heroen zu scharf unterscheide um Götter im Fries annehmen zu dürfen, wiederholt der Anwalt der Heroen seinen vorigen Satz, der vor dem Herausrücken der Kodrosschale zur Hauptstütze seiner Annahme gemacht worden war. Die vollen Adern der Hände und Arme konnten nicht ferner als Kennzeichen von Heroen im Gegensatze zu den Göttern des Phidias wiederholt werden, da auch deren Leib vollkommen naturgetreu gebildet ist und nicht auf Ambrosia hinweist, es soll aber das Subjective auch hier, es sollen statt aller Gründe die Worte genügen: „Ich bin mehr als je überzeugt, dass man von Gottheiten, mit der einzigen Ausnahme der Demeter — ganz und gar nicht reden kann in diesem Stadium des von Phidias gegründeten Systems. — Die Vergleichung mit den Bildern der Giebel bietet sich zu sehr von selbst dar, um nicht fast unwillkürlich als unabweisbare Norm betrachtet zu werden, und aus ihr ergiebt sich, dass es sich von Wesen handelt, die einer Sphäre von gänzlich und wesentlich verschiedener Subsistenz angehören." Starke Behauptung, aber ohne alle Kraft zu überzeugen. Ist die Demeter und ist Triptolemos (due numi) als Wesen einer andern Sphäre als die übrigen Figuren zu erkennen? Nein, Demeter giebt sich nicht durch die Formen, sondern nur durch die Fackel zu erkennen, das Zwillingspaar durch die Stellung. In den Giebelfeldern sind neben den oberen Gottheiten auch dämonische Personen, derselben Art wie im Relief die vermeintliche Pandrosos oder Aglauros, wie jetzt die Figur zu nennen anheim gegeben wird, und Erechtheus selbst, der Sohn der Athena und der Ge. Aber so wenig wie diese hier einen Unterschied der Formen verrathen, so wenig ist in den Giebelgruppen ein Stylunterschied zu bemerken. Wir wollen den Stylbegriff auch auf Stellung und Haltung, auf die Gewänder ausdehnen, und wir werden auch in diesen kei-

nen durchgreifenden Unterschied feststellen können. Der Charakter und das Handeln eines Gottes ist es im Allgemeinen, wodurch er von andern Göttern, so wie auch von dämonischen und allegorischen Wesen sich kenntlich unterscheidet, womit nicht geläugnet wird, dass im Besondern, in grossen Statuen und Gemälden die Idealformen einer Steigerung und feiner Abstufung fähig sind. Die Vergleichung von Reliefen und Statuen hat ihre Bedingungen, von denen zuzugeben ist, dass sie noch nicht so wie zu wünschen wäre erörtert sind. Wäre es aber geschehen, so würden dennoch, wenn aus Formen geschlossen werden soll, immer auch äussere Umstände und Möglichkeiten zu berücksichtigen seyn, wie z. B. der Unterschied eines auf wenige Figuren beschränkten und eines höchst umfangreichen, eines von demselben Meister und eines wahrscheinlich von seinen Schülern ausgeführten Werkes u. s. w. Jedenfalls scheint es ein *ὕστερον πρότερον* zu seyn wenn man aus den Formen die Natur der Personen bestimmen will, statt mit diesen anzufangen, und zu fragen, ob sie als Götter, Heroen, allegorische oder historische Figuren an bestimmten Zeichen kenntlich sind. Hätte man nicht gewusst, dass die Kolosse in den Giebeln des Parthenon Götter vorstellten und nach dem Styl aller und der Composition eines Theils der Figuren entschieden, so war man vor falschen Erklärungen nicht sicher; man war in Erstaunen, dass sie von den bekannten Göttern durch einen grundsätzlichen verschiedenen Styl sich unterschieden, aber man konnte was vor Augen lag nicht läugnen und lernte bald die Götter des Phidias sich begreiflich zu machen und zu bewundern.

Zusatz.

Den Inhalt dieser und der vorhergehenden Abhandlung im Allgemeinen gegen E. Braun zu bestätigen und einige „Betrachtungen und Schlüsse“ daran zu knüpfen, schrieb W. Wattkiss Loyd, ein besonders begeisterter Liebhaber der älteren Griechischen Kunstwerke, ganz vorzüglich des Phidias, die Abhandlung the central group of the Panathenaic frieze in den Transactions of the R. Society of litterature, new Series Vol. 5 p. 1—36. Ueber die von Beulé l'Acropole d'Athènes 1854 2, 146 ff. vorgeschlagenen Benennungen einzelner Götter an Stelle der von O. Müller gesetzten urtheilt Bursian in den Jahrbüchern für Philol. 1858 4 77, 95 dass nur die des Triptolemos als Ares Berücksichtigung verdiene, dass aber auch für die Verbindung des Ares mit Demeter die Attische Sage durchaus keine Analogie darbiete. In der gewöhnlich für Gäa, Athena und Erechtheus erklärten Gruppe erblickte H. Brunn die zwo Göttinnen von Eleusis und Jacchos im Bullettino d. Inst. archeol. 1860 p. 68. Stark verspricht im Philologus 1860 16, 113 f. über die einzelnen Gruppen der Götter zu schreiben, worin er mehr von mir als von O. Müller abzuweichen sich veranlasst sehe. Andre Götter als ich sieht in dem vorderen Fries auch Prof. Petersen in Hamburg, die Feste der Pallas Athena in Athen und der Fries des Parthenon 1855 S. 21 f. Die Götter lässt er nemlich bestehen, indem er nach realistisch antiquarischen Principien den Festzug aus dem der Plynterien und der Arrephorien erklärt, indem an dem Fries gar nichts nachgewiesen sey was wir als den Panathenäischen Festzug kennen: die zwölf Götter sind auch nicht nachgewiesen. Diese Erklärung zu widerlegen konnte nicht schwer fallen für Overbeck in der Zeitschr. f. Alterthumswiss. 1857 St. 1. 2 und im Rhein. Mus. 1859 S. 182. Nach der andern von Bötticher, die sich noch eigenthümlicher der allgemeinen

Ansicht entgegenstellt und Vorübungen, einen *προάγων* an die Stelle des Festzugs setzt, den die Athen beschützenden Götter von beiden Seiten als einigen und ganzen empfangen, sind statt dieser „absolut reale Vorgänge," dargestellt. [1])

---

1) Widerlegung von Stark im Philologus 1860 S. 85—116.

Ein Panathenäensieger [1]).

Taf. VII.

Taf. CV der Archäol. Zeitung 1857 enthält ein zum erstenmal bekannt gemachtes Relief unter der Ueberschrift Panathenäischer Sieger im Parthenon. Da dieses Denkmal sich im Museum zu Berlin befindet und da Alles was aus Athen kommt, woher dieses durch Prof. Ross mitgebracht wurde, eine besondre Wichtigkeit hat, so lässt durch Beides zugleich der Unterzeichnete sich reizen der dort gegebenen Erklärung die seinige zur Seite zu stellen.

Der Marmor scheint ihm zu einer Klasse zu gehören, die nach der Natur ihres Inhalts sehr gewöhnlich gewesen seyn muss, obgleich bei dem geringen Umfang der Darstellung und der Bestimmung für Privatpersonen, also Bedeutungslosigkeit hinsichtlich der Arbeit, wenige ähnliche bis jetzt gefunden sind oder auch noch unter der Erde verborgen liegen möchten. Zur entfernten Vergleichung bieten sich manche dar, zur näheren vielleicht nur der welchen Pittakis in der Ephimeris N. 382 und Adolph Schöll in den Mittheilungen aus Griechenland Taf. 3, 5 S. 60 u. 75 bekannt gemacht haben. Auch hier sehn wir die Göttin Athens und eine andere Figur wie mit einem Rahmen um-

1) Gerbards Archäolog. Zeitung 1857 S. 99—101. Vgl. Overbeck die archäol. Sammlung der Univ. Leipzig 1858 S. 17. Stark tritt der oben angegebenen Erklärung bei im Philologus 1860 S. 113.

schlossen. Der Raum ist nicht wie auf der eben bekannt gewordenen Platte etwas höher als breit, was durch die über dem Sieger schwebende Nike bestimmt wurde, sondern ungefähr viereckt. Der Helmbusch der Göttin ragt hier wie dort ein wenig über die obere Einfassung hinweg. Mit dem unteren Rande hängt eine Inschrift zusammen; davon sind aus drei Zeilen Buchstaben erhalten, woraus so viel erhellt dass unter dem und dem Archon ein Sieg war errungen worden. Die Göttin reicht auf ihrer Rechten die geflügelte Nike einer ihr gegenüberstehenden männlichen Figur in gewöhnlicher Attischer Tracht und Haltung hin. Diese Figur ist nicht kleiner als die Göttin und kann also nicht ein sterbliches Individuum seyn. Pittakis nimmt sie für den Demos, was den Vermuthungen von Schöll vorzuziehen ist; nur kann es nicht der Demos der Athener überhaupt seyn, sondern ein einzelner Attischer, der über einen andern gesiegt hatte. Die Göttin ist ganz ähnlich der des andern Reliefs; dass ihr der Drache beigegeben ist, macht durchaus keinen wesentlichen Unterschied. Auf derselben Tafel giebt Schöll ein im Allgemeinen ähnliches Monument, mit der Inschrift *τάδε οἱ ταμίαι κ. τ. λ.* (Fig. 6 S. 74), wo Athena der Polis, wie ich sie mit O. Müller nennen möchte, die Hand reicht.

Auf der Platte in Berlin hat, was auf der andern nur als Einfassung eines Vierecks erscheint, die 'Form einer Aedicula oder eines Heroon im Relief, ohne Aëtoma, wie sie als Gedächtnisstafel für Verstorbene aller Orten in ganz Hellas vorkommt, namentlich aber in Athen häufig gefunden wird.' Athena hält auf ihrer Hand die beschwingte Nike, welche dem Sieger den Olivenkranz (aus dem Pandrosium) auf das Haupt setzt. Nike ist in beiden Monumenten ohne Beine, was nur eine Abbreviatur seyn möchte. Der Sieger, klein als Sterblicher, in der Linken seinen ganz kunstlosen ziemlich krummen Stab, nach athenischer Weise, steht sehr demüthig hin, was die Haltung des er-

hobenen rechten Arms mit geöffneter Hand andeutet. Dass der Sieg von der Göttin verliehen, ihr zu danken sey, ist der fromme Gedanke der Composition. Dicht neben dem Mann, also unter der Hand der Göttin und der Nike darauf ist eine Ionische Säule, deren bestimmte Bedeutung zu errathen bleibt: sonst wird durch sie häufig, in Attischen Vasengemälden besonders, ein Heiligthum, ein heiliger Ort angezeigt. Die Gedenktafel sowohl seines Siegs, als der Gnade der Göttin war bestimmt zu einem Weihgeschenk für diese und eine Unterschrift, wie sie an dem beschriebenen Anathema zum kleinen Theil und an so vielen ganz erhalten ist, hat auch an diesem höchst wahrscheinlich nicht gefehlt.

So einfach diese Ansicht ist, so leicht ergiebt sich daraus auch was ich in der früheren Erklärung als nicht begründet, sondern als subjective Veraussetzung zu betrachten genöthigt bin. Diese nimmt statt des Gedankens eines gottverliehenen Siegskranzes die Darstellung eines Acts, worin 'das Bild der Athena Parthenos im Parthenon mit der kranztragenden Nike auf der rechten ausgestreckten Hand, natürlich nur die Andeutung des Kolossalbildes für den Zweck des Bildwerks als der Gedächtnisstafel eines panathenäischen Siegers, nicht etwa eine reducirte Copie des Kolosses mit allen seinen Beiwerken' — 'vielleicht' mit dem Brabeuten zusammenwirkte. 'Vielleicht trat der aufgerufene Sieger in seiner Binde unter den Kranz der Nike, während das ihm zu Ehren gedichtete Epinikion gesungen ward und empfing hier den Oelkranz vom Brabeuten; auch mochte die fehlende linke Seite des Reliefs den letzteren selbst, nach dem Sieger gewendet, enthalten haben.' Oel und Wasser mögen leichter sich mischen, als dass Nike oder irgend eine Gottheit mit einem Sterblichen sich zu einer Handlung verbände. Ob Raum für eine dritte Figur, oder nur sehr wenig abgebrochen seyn möge, ist nach der Wahrscheinlichkeit hinsichtlich dieses und nach der

Menge andrer Attischen Monumente, welche Athena mit nur einer anderen Figur zusammenstellen, leicht zu entscheiden. Und müssen nicht diese Monumente wenigstens uns abhalten, statt der Göttin selbst uns ihr Tempelbild handelnd, und demnach die Nike als die wirkliche goldene Nike vorzustellen? Mit dieser schwerwiegenden Nike wird dann die erwähnte Säule, die 'schlanke Säule mit ionischem Kapitell,' in Verbindung gesetzt, durch welche 'die Hand des Athenabildes unterstützt werde, indem nicht einmal für die kurze Zeit des Festes das Nikebild auf der Hand des grossen Bildes stehen konnte, ohne dass dieselbe nicht ganz gehörig unterstützt war.' Kann aber eine Stütze, *veru*, in Form einer Ionischen Säule gedacht werden? — Uebrigens ist es für eine Stütze wesentlich, dass die Last unmittelbar auf ihr ruhe, zwischen Arm und Hand der Athena aber und dem Kapitell ist ein merklicher Zwischenraum.[2]) Auf die Vorstellung, dass dem Sieger im Parthenon ein Epinikion gesungen worden sey, ist der Erklärer vermuthlich gekommen durch das Skolion:

Ἐνικήσαμεν ὡς ἐβουλόμεσθα
καὶ νίκην ἔδοσαν θεοὶ φέροντες
παρὰ Πανδρόσου ὡς φίλην Ἀθηνᾶν

das bei der Mahlzeit zur Siegesfeier erklang, *ἐν ἑστιάσει*, wie auch K. O. Müller bemerkt (Minervae Pol. sacra p. 22.) Dem poetischen Kunstgebrauch die unsichtbare Göttin sichtbar vor Augen zu stellen, um ihr Wirken und ihr Verhältniss zu den Menschen auszudrücken, widerstrebt der herrschende Realismus der ganzen Erklärung so sehr, dass auch die Athene, die im Mus. Nani n. 19 dem Sieger selbst (als Nike) einen Kranz reicht, ein kolossales Athenabild genannt wird. Kolossal freilich wird auch die Göttin selbst immer dargestellt Sterblichen gegenüber.

---

2) Ueber diese Säule s. auch Pervanoglu in der Arch. Zeit. 1860 S. 25.

Darf ich auch eine nahliegende, übrigens nichts weniger als übelgemeinte persönliche Bemerkung äussern, so möchte ich vermuthen dass der sehr gelehrte und sehr erfindungsreiche Erklärer die gegenwärtige Erklärung nicht mit solcher Sicherheit hingestellt haben würde, hätte sie ihm nicht zur Bestätigung und Ausschmückung seiner Theorie über Agonaltempel dienen zu können geschienen.

Dionysischer Opferstier [1]).

Taf. VIII.

Die vorliegende Zeichnung rührt aus dem reichen Schatz her, welchen von solchen die unermüdliche Thätigkeit und Aufmerksamkeit des durch frühzeitigen Tod so Vielen höchst schmerzlich dahin gerafften Emil Braun zusammmengebracht hat. Wo das Basrelief von dem sie genommen ist, sich befindet, ist leider nicht dabei angemerkt worden. Die Vorstellung überrascht durch ihre Neuheit und Eigenthümlichkeit, so dass nur eine Vermuthung über ihre Bedeutung vorgelegt werden kann, die weder an einem Zeugniss noch an einem andern bis jetzt bekannt gewordnen Monument leicht einen Anhalt finden wird. Das Dionysische ist durch den Rebstock genugsam angedeutet; aber selbst dass der Stier überhaupt, um zuerst von dem sonderbaren Umstande dass er auf einem Schiffe steht, abzusehn, dem Dionysos geopfert worden sey, ist wenig genug bekannt. Noch K. F. Hermann erwähnt es in seinem Handbuch nicht. [2]). Eckhel nennt als das einzige Beispiel von dieser victima

---

1) Annali d. Inst. archeol. 1857 p. 153—160. 358. Monum. T. 6 tav. 6, 3.

2) Gottesdienstliche Alterth. §. 26 Not. 20. Man hielt allgemein den Stier für einen Dionysischen Kampfpreis.

maxima als einer Bacchischen eine Münze des Septimius Severus, welche bei Mionnet fehlt [3]).

Doch wir haben einen grossen Zeugen für diess Opferthier der Athenischen Dionysien an Sophokles, der in der Tyro den Dionysos *ταυροφάγος*, Stierspeiser nannte, was nicht anders als von den Opfern zu verstehen ist. Eben so bei Herakles als Gott. Gerade so ist wegen dieser *αἰγοφάγος, κριοφάγος* ein volksmässiger Ehrentitel andrer Götter, *ταυροφάγος* selbst auch der Artemis [4]) geworden. Denselben Beinamen gebraucht Aristophanes in den Fröschen indem er ihn auf den feurigen Kratinos als einen andern Dionysos überträgt (360): *μηδὲ Κρατίνου ταυροφάγου γλώττης Βακχεῖ' ἐτελέσθη*, wie bei Persius (1, 76) der Tragiker Attius, da auch dessen Begeisterung sehr kräftig war, ein *Brysaeus*, d. i. Bacchus, heisst; *venosus liber Atti*. Diese Opfer kommen auch in einem Vers des Komikers Hermippos in den Kerkopen vor und Pindar drückt sie aus durch ein vielfach versuchtes Beiwort des Dithyrambs, von dessen Erfindung in Korinth er spricht (Ol. 13, 18):

καὶ Διωνύσου πόθεν ἐξέφανεν
σὺν βοηλάτᾳ Χάριτες διθυράμβῳ;

denn Stiertreiber ist der Dithyramb als der welcher die von allen Phylen zum Fest gestellten Stiere zum Opfer und Festmal herbeizog. Natürlich konnte *βοηλάτης* auch von dem Treiben von irgend woher und wohin gebraucht werden und es werden so genannt Hermes und Herakles mit Bezug auf die bekannten Mythen [5]). Auch ist in dem Räthsel

3) D. N. 2, 472, Bacchus basi insistens et popa taurum feriens. Ein altes Orakel in einer Inschrift von Pergamos schreibt vor der Pallas ein zweijähriges Rind, einen dreijährigen Stier dem Zeus und *Διὶ Βάκχῳ* zu opfern. Aus des Grafen Vidua Inscript. ant. p. 14 in meiner Syll. Epigramm. Gr. n. 183 v. 21 s. auch C. I Gr. II p. 856 n. 3838.

4) Etym. M. p. 748, 3.

5) Diese Erklärung gab ich in L. Zimmermanns Allgem. Schulzeitung 1830 2. Abth. S. 421.

des Simonides bei Athenäus (10 p. 456) der stiertödende Diener des Dionysos nach der wahrscheinlichsten der drei von Chamäleon angeführten Deutungen der Dithyramb, der *σύγκωμος Διονύσου*, wie er in einem Bruchstück des Aeschylus genannt wird.

Hierbei darf ich indessen die falschen Erklärungen ungelehrter und urtheilsloser Grammatiker nicht übergehen, die, wie in so vielen andern Fällen, weil man an den Griechischen Buchstaben glaubte, auch in diesem Fall ganze Schaaren der achtbarsten neueren Gelehrten, Bentley an der Spitze hinter sich hergezogen haben. So soll bei Sophokles Dionysos *ταυροφάγος* heissen weil den Siegern im Dithyramb ein Ochse als Preis gegeben worden sey, oder als *ὠμηστής*, Rohfresser in den uralten Trieterien[6]. Bei Aristophanes, der so den Komiker Kratinos nennt, wird wieder der Stierpreis, hier als nach der Meinung des Aristophanes, vorangestellt, auf den Rohfresser gewiesen und ausserdem eine Anzahl unglaublich alberner Deutungen hinzugefügt. Endlich auch bei Pindar soll der Dithyramb *βοηλάτης* genannt werden, weil der welcher ihn aufführte, den Stier als Siegespreis davon trage[7]. Der wirkliche Preis bestand in einem Dreifuss, wie einer mit der Siegesinschrift der Akamantischen Phyle an der bekannten Vase des Musée Blacas pl. 1 gezeichnet ist und wie sonst bekannt genug ist[8]. Die Siegspreise der chorischen und

6) Phot. Suid. Etym. M. v. *Ταυροφάγος*.

7) In unsre Wörterbücher ist diess übergegangen, in die von Schneider, Riemer, Passow, Pape, durch W. Dindorf in den Thesaurus l. Gr. Einer dem diess doch zu gezwungen schien, setzte dem Scholion hinzu: *ἢ διότι ἠλαύνετό τι* (aber was wenn nicht der Stier?) *καὶ ἐκαλεῖτο.* Dissen schrieb in seinem Commentar zum Pindar an den Rand: sed verius Welckerus in Append. trilog. p. 241 s. sacrificia boum intelligit, wie Schneidewin in der zweiten Ausgabe bemerkt. Auch Bernhardy in seiner Griech. Litter. Gesch. 1, 291 (352 der 2. Ausg.) urtheilt wie Dissen.

8) Simonides Anthol. Pal. 2, 542 n. 25. Theokrit epigr. 12.

dramatischen Spiele sind ein Lieblingsgegenstand der Grammatiker, über den sie ungemein viel Muthmassliches, Ungenaues und Widersprechendes vorbringen [9]. Hinsichtlich des Stiers, der gegen alle andern Kampfpreise sehr abstechen würde, besonders wenn man sich vorstellt dass der Sieger ihn mit nach Hause genommen hätte [10], lässt sich das Missverständniss einigermassen aufklären. Jede Phyle der Athener unterhielt einen Chormeister (*κυκλιοδιδάσκαλος*) für die Dionysien [11] und eine wie die andre stellte dazu einen Stier, der dem Dionysos geopfert wurde und den Hauptbestandtheil des Opfermals der fünfzig Männer oder Jünglinge, die den kyklischen Chor bildeten, abgab [12]. Diess Opferfest begiengen ohne Zweifel alle Phylen die aber die den Preis gewann, konnte etwa sagen, wenn

---

Athen. 5 p. 198 c, bei Dithyramben in Alexandria, Plut. X oratt. Andoc. p. 835 b. Dreifüsse wurden auch an den Festen des Triopischen Apollon gegeben Herod. 1, 44, und an vielen Agonen, Schol. Pind. I. 1, 26. Vgl. Böckh Staatshaushaltung der Athener 1, 491 (601), K. O. Müller über die Tripoden in Böttigers Amalthea 1, 127 f.

9) Keiner wohl leichtsinniger als Acron zu Hor. Epist. 1, 3, 36: lyrici poetae juvencam immolabant, tragoedi hircum, poeta autem (der epische Dichter) taurum.

10) Dagegen ist nach der Inschrift der Panathenäischen Preise in Rizos Rangabé Antiqu. d'Athènes T. 2 p. 667 n. 96 (von Hermann Saupe trefflich erklärt in dem Göttingischen Programm Apr. 1858), während der Sieger im Stadion, Pentathlon und den vielen andern gymnastischen Kämpfen Oel in verschiedenen Massen, mit freier Ausfuhr, wie die in Eleusis Gerste, andre an andern Orten Geld erhielten, am Schluss den Pyrrhichisten und der durch schöne Greise (*εὐανδρία*) preisgewinnenden Phyle ein Ochs ausgesetzt ohne Zweifel auch als ein Werthpreis, wie das Oel.

11) Schol. Aristoph. Av. 1404 *ἑκάστη γὰρ φύλη Διονύσου τρέφει διθυραμβοποιόν.*

12) Plutarch Sympos. 1, 10, 1 *ἐν δὲ τοῖς Σεραπίωνος ἐπινικίοις, ὅτε τῇ Λεοντίδι φύλῃ τὸν χορὸν διατάξας ἐνίκησεν, ἑστιωμένοις ἡμῖν, ἅτε δὴ καὶ φυλέταις οὖσι δημοποιήτοις.*

sie sich oder ihrem Dichter und Chormeister, obgleich die andern Phylen ohne Zweifel doch auch opferten und schmausten, schmeicheln wollte, wenn sie am folgenden Tag in dem Opfermal zugleich ein Siegesfest feierte, dass sie sich oder dass er sich und ihr den Ochsen ersiegt habe [13]) während der eigentliche Preis in einem Dreifuss bestand. Unmöglich aber hat Simonides *ταύρους καὶ τρίποδας* verbinden können sondern das Richtige ist *νίκας καὶ τρίποδας*, wie wir bei Tzetzes in den Chiliaden lesen (1, 24, 636) und *ταύρους* ist untergeschoben worden von einem welchem der falsche Stierpreis einfiel [14]). Ganz richtig wenn

---

13) Aehnlich wie nach Platons Symposion p. 173 *ὅτε τῇ πρώτῃ τραγῳδίᾳ ἐνίκησεν Ἀγάθων, τῇ ὑστεραίᾳ ἐν ᾗ τὰ ἐπινίκια ἔθυεν αὐτός τε καὶ οἱ χορευταί.* Demnach wäre als uneigentlich zu verstehn Plutarch de gloria Athen. 7 *οὐ βοῦν ἔπαθλον ἑλκούσας (νίκας) ἢ τράγον.* So lässt Nonnus 19, 64 den Dionysos einen doppelten Kampfpreis aussetzen, Bock und Stier (für Tragödie und Dithyramb)

14) Schneidewin hat mit grosser Uebereilung dem widersprochen in seiner Ausgabe des Simonides p. 191. 220 s. indem ihm diese Lesart in Verbindung mit des missverstandenen oben angeführten Worten Pindars die Stierpreise zu beweisen schien. Ganz verkehrt ist was er sagt: junxit poeta tauros tripodibus, quoniam aliis locis tripodes abstulerat, ut Athenis, aliis tauros. Ohne Anstand würde es seyn dass auf die Worte *ἓξ ἐπὶ πεντήκοντα — ἤραο νίκας* folgt *Νίκας ἀγλαὸν ἅρμ' ἐπέβης.* Indessen ist es höchst wahrscheinlich dass nur die schöne Grabschrift bei Tzetzes ächt ist und dagegen deren Anfangsworte wegen der merkwürdigen Zahl der Siege in später Zeit zum Gegenstand eines besondern Epigramms, das in der Anthol. Palatina 6, 213 sich befindet mit der Ueberschrift *ἀνάθημα Σιμωνίδου*, gemacht worden sind. Darin setzt denn Simonides selbst seinen sechs und fünfzig Siegern eine Denktafel und zu der Zahl hinzugesetzt ist nur das verbrauchte Bild vom Wagen der Nike. Dass man bei der Wiederholung des Anfangs der Grabschrift: *ἓξ ἐπὶ πεντήκοντα, Σιμωνίδη, ἤραο νίκας κὰι τρίποδας* veranlasst war den Simonides sich selbst anreden zu lassen, wirkt fast lächerlich; das Prahlhafte des aufgestellten Denkmals rügt selbst Tzetzes in den Chiliaden 4, 487, und wenn es natürlich ist dass eine Grabschrift die gewonnenen

auch im Auszuge nicht ganz wohl ausgedrückt ist, was in den Scholien zu der angeführten Stelle der Frösche (360) Apollonios sagt, *ταυροφάγος* werde Dionysos „von den den Dithyramben *gegebenen* Ochsen" genannt [15]).

Wie in Athen, dem Orte der grossartigsten Feier des Dionysos Dithyrambos und auf welchen zunächst wohl Pindar, der dort selbst Dithyramben aufgeführt hatte, mit dem Beiwort *βοηλάτης* zielt, indem dahin von allen zehn Phylen am Feste die Opferstiere zusammengetrieben wurde, so werden auch überall sonst wo solche kyklische Chöre statt fanden, Stiere dargebracht worden seyn. Ja auch auf andre Bacchische Feste ohne Dithyramben ist ohne Zweifel diess Opfer übergegangen zumal da es auch eine symbolische Beziehung auf den Stierdionysos zuliess. So wurden dem Apollon Lykeios in Argos Wölfe geopfert [16]).

Tripoden zählt, so ist es auffallend dass ein Lebender sie zusammen zähle und durch den Zusatz *πρὶν τόνδ' ἀνθέμεναι πίνακα* zu erkennen giebt, wie viele Siege noch hinzukommen könnten, werde später zu verewigen seyn. Nach dem Epigramm des Simonides auf den Sieg der Phyle Antiochis unter seiner Leitung war er damals achtzig Jahre alt.

15) Mit dem *διδομένων* stimmt überein was Is. Tzetzes zum Lykophron sagt Proleg. p. 231 Müller. *οἱ διθυραμβικοὶ τρίποδας ἐλάμβανον. ὁ χορὸς ἑστὼς κυκλικὸς ἄνδρας ἔχων πεντήκοντα, οἵπερ καὶ δῶρον ταῦρον ἐλάμβανον.* So auch Joh. Tzetzes π. *διαφορᾶς ποιητῶν* im Rheinischen Museum 1836 4, 393 (nachher auch in Cramer. Anecd. Oxon. 3, 334), der zugleich was er vom Kratinos *ταυροφάγος* gelesen hatte, nach seiner Art falsch anwendet V. 20:

εἶχον δὲ πεντήκοντα τοὺς χοροστάτας,
καὶ βοῦς τὸ δῶρον κυκλικῶς ἑστηκότων,
ὅθενπερ αὐτούς τις καλεῖ ταυροσφάγους.

16) Schol. Soph. El. 6. — An einer Vase der Antich. di Acre del Bar. Giudica tav. 26, auch in Panofkas (ohne allen Grund so genannten) Vasi di premio tav. 4 b, mit Dionysos und zwei flöteblasenden Satyrn, ist auf der Rückseite ein Stier und ein Priester mit sechs Begleitern im Epheuschmuck. An einer Amphora aus Bomarzo in Gerhards Trinkschalen und Gefässen 2, 29 ist ein

Das hier entwickelte Verhältniss des Stiers zum Dreifuss kann auch durch einige Vasengemälde bestätigt werden. Von einem fand ich eine Beschreibung in den Zoegaschen Papieren, die ich wörtlich hier mittheilen will. Tra cinquanta vasi Etruschi, sagt er, del Istituto di Bologna notai il sequente. Fondo di color die basalte verde con figure di rosso capo. Sur un trono siede *Bacco* barbuto, coronato d'ellera, vestito di pallio ampio, tenendo nella destra un tirso fatto come quei nella cista mistica di Londra, ed appogiando il gomito sinistro sulla spalliera del trono. Dietro lui resta una *donna* vestita con tirso commune in mano. Avanti lui sono *due Vittorie* alate e vestite, delle quali l'una scana un *toro* appiè d'un tripode, l'altra tiene una *corona* alzata come per attacarla a detto tripode. Il toro viene a cadere colla testa sopra una specie di ara o base quadrata. Dietro la Vittoria sagrificante resta *un giovine* quasi nudo con un tirso. Questo vaso supera in bellezza la maggior parte quanti esistono [17]). Hiermit stimmt vollständig überein ein von d'Hancarville bekannt gemachtes Gemälde; [18]) nur dass ich in der zuerst genannten Person, die übrigens in der Beschreibung mit dem Bilde übereinstimmt, nicht den bärtigen Bacchus erkennen kann, sondern eher den Archon [19]) oder einen Kampfrichter

---

Stierkopf abgebildet an dem Altar hinter welchem Dionysos, mit Thyrsos und Kantharos in Händen, steht.

17) In dem Guida del forestiere al Museo delle antich. della R. Univ. di Bologna (von Schiassi) 1814 sind p. 97 s. die Vasen nicht einzeln angegeben. Bei Passeri der einige aus dieser Sammlung mittheilt (Taf. 25. 51. 84. 93. 201) findet diese sich nicht. Die Zoegasche Beschreibung fand mein Freund Schneidewin schon vor in meiner Not. 5 citirten Abhandlung.

18) Antiqu. Etr. Gr. und Rom. T. 2 pl. 37. Auch in Inghiramis Vasi fittili T. 4 pl. 361.

19) In den Siegsinschriften steht der Archon voran, wie in der des Simonides Anthol. Pal. 2, 785 p. 79:

Ἦρχεν Ἀδείμαντος μὲν Ἀθηναίοις ὅτ' ἐνίκα
Ἀντιοχὶς φυλὴ δαιδάλεον τρίποδα.

oder etwa den siegenden Kykliodidaskalos erblicke, dessen Kranz nicht von Epheu, sondern von Lorber oder Oellaub ist. Die weibliche Figur hinter ihm geht nicht ihn an, sondern entspricht der männlichen am andern Ende, die einen ähnlichen Thyrsos hält. Eine vom Prinzen von Canino gefundne und herausgegebene Vase[20]) enthält in ganz ähnlicher Weise den Dreifuss zwischen zwei Victorien, von denen die eine hier dem gerade vor dem Dreifuss stehenden Opferstier aus einem weiten Wasserkrug in ein auf drei Füssen ruhendes Gefäss zu trinken eingiesst.

Wenden wir uns nach dieser langen Vorbereitung zu unserm Relief zurück, so scheint es dass der mächtige darin abgebildete Stier, indem er eben aus dem Kahn ans Land steigt, mit Gras, Heu oder anderm ihm bereit gehaltnen Futter empfangen wird, wie auf dem zuletzt genannten Vasenbild Nike den Durst des edlen Opferthiers stillt. Ihn noch mehr zu ehren ist Stroh oder Gras aufgehäuft worden, worin er seinen Fuss niedersetzt: das andre Vorderbein ist abgebrochen. Das Einschiffen des gewaltigen wohlgenährten Thiers aber müsste man sich daraus erklären dass man ihm einen weiten Landweg ersparen wollte, wie z. B. in Attika von einem entlegnen Demos zur Hauptstadt oder in Unteritalien von einem kleineren Ort nach einer Küstenstadt wo das Fest begangen wurde. Vermuthlich war ihm eine Volksmenge entgegengegangen. Wiewohl die Griechen verstanden jede Erscheinung oder Handlung, die in der Wirklichkeit von vielerlei Cäremonien und

20) Museum Etr. de Lucien Bonaparte Viterbe 1829 n. 542, desselben Vases Etr. 1830 pl. 1. Bullett. d. Inst. archeol. 1830 p. 143. Auch bei Inghirami Vasi fitt. 4, 359. Zu vergleichen ist auch d'Hancarville 3, 36. Inghirami 4, 363, wo Nike einen springenden Stier am Strick hält, mit Fackelträgern umher; eine unbekannte Cäremonie, vielleicht bezüglich auf Fackelspiele s. Böckhs Staatshaushaltung der Athener 1, 1, 497 f. (613.)

Pomp begleitet, von einer Menschenmenge umgeben seyn mochte, in ihrem Mittelpunkte zu ergreifen und ins Enge zu bringen wussten, so dass das Bild mehr die Vorstellung des Ereignisses erweckte als es in seiner lebendigen Vollständigkeit wiederzugeben unternahm, kann man auch an diesem Relief ersehen, wenn dessen Sinn hier getroffen seyn sollte, besonders wenn es nicht etwa Bruchstück einer weit grösseren Darstellung ist.

Darbringung eines Kindes an Dionysos [1]).

Taf. IX.

Im dritten Bande der Monumente des archäologischen Instituts (3, 39) ist ein kleines Bacchisches Relief „von der schlechtesten Manier“ (der Ausführung) abgebildet, eine Vorstellung womit in den sonst bekannten unzähligen Bacchischen Monumenten keines in dem entferntesten Zusammenhang steht. Zoega hatte das Relief 1791 bei dem Bildhauer Cremaschi gesehen, und durch seine in meiner Zeitschrift für alte Kunst (S. 521 f.) mitgetheilte äusserst genaue Beschreibung ist *Emil Braun* veranlasst worden die kleine Platte aufzusuchen und an sich zu bringen. Die Erklärung indessen, die er bei der Herausgabe des räthselhaften Werkchens in den Schriften des Instituts für 1842 (Bullet. p. 53—55. 163. Annali 21—32) aufstellte, hat er selbst wieder aufgegeben (Bullet. 1848 p. 69 f.) Zoega vermuthete dass die Vorstellung auf die Geburt des Jacchos, Sohns des Dionysos und der Aura, bei Nonnos 48, 958 anspielen möchte. Eine Vermuthung, wonach sie sich nicht ohne Wahrscheinlichkeit begreifen lässt, gründet sich auf den Gebrauch dem Dionysos kleine Knaben als Tempeleigenthum oder zu Hierodulen zu weihen, welcher in meiner Sylloge Epigr. Gr. p. 97. no. 66 aus zwei Epigrammen

1) Gerhards Archäol. Zeit. 1852 10, 503.

nachgewiesen ist. In dem des Leonidas (p. 15) schenkt (δωρεῖται) eine Mutter, statt eines Weihgemäldes hohen Styls, als ganz arme Frau, dem Gott ihr gemeines Kind lebendig, mit dem Wunsche, dass er es aus seiner Niedrigkeit erheben möge. Das andre, an dem Sarkophag eines Saturninos, sagt dass es von Vater und Mutter dem Dionysos verehrt worden sey von Kind auf (ἐκ παιδός). Es scheint dass arme Leute sich von ihren Kindern trennten zugleich um der Sorge für sie überhoben zu seyn und um ihnen unter den Dienstleuten eines Tempels ein besseres Loos zu bereiten. Auf die Sitte solcher Darbringungen nun scheint jenes Relief sich zu beziehen.

Der jugendliche oder Thebische Dionysos sitzt auf einem Thron, den rechten Arm auf dessen Lehne gestützt und das Haupt weichlich an dessen, wie es scheint, hochgepolsterster Rückwand ruhend, mit Silen als seinem Diener zur Seite. Der Thron aber ist nicht in einem Tempel errichtet, wie gewöhnlich, sondern auf Felsen, indem dieser Gott wenigstens abwechselnd unter seinen ländlichen Dämonen im Waldrevier weilend gedacht wird, ungefähr wie Poseidon im Meer ist und nicht zwischen dem Tempel und dem Olymp allein seinen Aufenthalt theilt. Diesem Dionysos nun wird ein Knäbchen auf das Knie, worüber ein Tuch ausgebreitet ist, gelegt, und er nimmt es so huldvoll auf, indem er ihm die Hand auf das Köpfchen legt und blickt es so liebevoll an, ein Ausdruck der durch die wie einem alten Mütterchen abgelernte Freude und Rührung des Silen über die kleine Creatur unterstützt wird, dass die Frömmigkeit, die einer solchen Handlung zu Grunde liegen sollte, sich hinlänglich ausspricht. Sind nun die beiden Darbringenden, ein jüngerer als Träger des Kindes und ein älterer, der als der Vater die Anrede zu halten scheint, Sterbliche, so tritt das Ganze wie von selbst in die Reihe der zahlreichen Reliefe, wo neben den Göttern, insbesondere dem Aesculap und seiner Tochter, die ihnen

Gelübde, ein Opferthier oder andere Gaben darbringenden Menschen, ganze Familien oder auch Einzelne, dargestellt sind. Und wirklich spricht Zoega nur von einem Jüngling und einer andern Figur, die zuerst weiblich erscheine, aber die Brust nicht weiblich habe. Indessen giebt die Zeichnung beiden Figuren, die sonst nicht entfernt an das Satyrgeschlecht erinnern, der einem etwas unentschieden, zugespitzte Ohren. Wenn dieses an einem alten Marmor solcher Arbeit zuweilen schwer zu beurtheilende Kennzeichen zuverlässig vorhanden ist, dann wird die Erklärung etwas verwickelter. Es würde alsdann folgen, dass die Sitte dem Gott Knäbchen darzubringen in das Reich der Satyren, zu allen andern Menschlichkeiten aus der Wirklichkeit, übergetragen sey, wie um den Gebrauch selbst durch diesen Vorgang im idealen Gebiet zu heiligen oder zu heben. In der älteren Zeit dachte man bei Satyrn und Mänaden nicht an Kinder, indem sie nur als Bilder der an den Dionysien dem Taumel und der Lust hingegebenen Menge angesehen wurden, wobei die etwaigen Folgen des Augenblicks worauf die neuere Komödie eingegangen ist in der hochsymbolischen Behandlung der Sache gar nicht in Betracht kamen. Späterhin, als nun durch die überall verbreiteten Bilder des Bacchischen Thiasos die Vorstellungen von dieser idealen Race sich weiter und weiter entwickelten, ist man auf die eines häuslichen Lebens unter ihnen verfallen und hat Satyrweiber (von denen der kolossale mit einem ähnlichen männlichen gepaarte weibliche Kopf im Museum zu Venedig das bekannteste erhaltene Denkmal abgiebt) und sehr häufig Satyrbuben dargestellt. Von letztern will ich als Beispiele nur anführen die in dem Bacchischen Zug mit der schlafenden Ariadne im M. Pioclem. 5, 8, über welche Visconti hinweggeht mit den Worten: „Faune mit Kindern des Dionysischen Gefolges spielend," und mehrere der jetzt bekannteren kleinen Marmorrunde in meinen alten Denkmälern 2, 130 ff. Nr. 34* 35. 42, vgl. S. 135.

Gerhard nennt auch an Vasen von Vulci Bacchus nebst einem Weibe das zwei Kinder, oder auch eins hält, Annali 3, 143.

Zusatz (Rhein. Mus. 1853. 9, 286).

Das in den Monumenten des archäologischen Instituts 3, 39 abgebildete und in Gerhards Archäologischer Zeitung 1852 S. 504—6 anders als dort erklärte kleine Basrelief befindet sich noch immer in Rom, in D. Emil Brauns Händen. Dort untersuchte ich im vorigen Winter (1852—53) die Figur von deren Ohren es abhängt, ob die eine oder die andere der von mir vorgeschlagenen Erklärungen einer schön erfundenen Composition, von sonst nirgends vorkommendem Inhalt, zu wählen sey, gemeinschaftlich mit dem Besitzer. Es bedurfte keiner langen Untersuchung: denn es ist klar und entschieden, dass der vollkommen wohlerhaltene Kopf ohne eine Spur noch Schein von Satyrohren ist, so dass die Figur nur darum für die eines Satyrs genommen werden konnte, weil sie nach der vorgefassten Meinung über die ganze Vorstellung freilich ein Satyr seyn musste. Auch der durchaus wohl erhaltene und völlig sichtbare Rücken ist nicht der eines Satyrs. So fällt also die nur auf den Fall, dass gegen meine Vermuthung dennoch ein Satyr vorgestellt wäre, hinzugefügte „etwas verwickeltere Erklärung,“ welche die Scene in das ideelle Gebiet des Satyrlebens versetzt, einfach hinweg. Wir erblicken demnach zwischen seinem Silen und einem aufwartenden Satyr sitzend Dionysos, welchem ein Landmann sein neugebornes Knäbchen auf den Schoos legt damit es im Heiligthum zum *Hierodulen* aufgepflegt werde. In der Villa Borghese ist in der Sala del Fauno ein sitzender Bacchus in grosser Figur, neben welchem zu seiner linken Seite auf einem Postament eine kleine weibliche ganz be-

kleidete Figur steht, welcher der Gott die linke Hand auf die Schulter legt, während ihre rechte auf seinem Schoose ruht. In der Indicazione delle opere antiche di scoltura esistenti nel primo piano del palazzo della Villa Borghese (von Canina) ist diess Werk sehr undeutlich so beschrieben: Gruppo di Libero sedente e Libera, collocato sopra base che pare sia destinata a ricevere una iscrizione: rappresentanza assai singolare e considerevole [2]). Ein mit den Römischen Sculpturen vertrauter Archäolog nahm unter besonderer Erklärung die kleine Figur für ein Kind, wozu ihn wohl nur deren ausdruckloses Gesicht veranlassen konnte; denn von einem Kind hat sie nichts und untergeordnete Figuren, die nur eine besondere Beziehung der Hauptpersonen anzudeuten bestimmt sind, verkleinert gebildet, gehören zu dem Gewöhnlichsten. Mir kam der Gedanke, dass eine *Hierodule* gemeint sey, gegen welche der Gott als ihr Patron sich gnädig und freundlich bezeige, wie gegen das in dem Relief ihm dargebrachte Kind. Der Tempel für welchen oder seine Umgebung die Statue bestimmt war würde durch eine Mehrzahl von Hierodulen, welche Reichthum und Glanz des Heiligthums bezeugen, sich ausgezeichnet haben, oder die Statue von wohlhabenden Hierodulen geweiht worden seyn.

2) Nibby mon. sc. d. villa Borghese 42.

Paris und Oenone[1]).

Emil Braun hat in seinen zwölf Basreliefen Taf. 8 diess auch schon von Winckelmann und Guattani herausgegebene Relief unter dem Titel: Abschied des Paris von Oenone herausgegeben. Es ist aber zu bedauern dass er nicht das Ludovisische Relief mit derselben Scene, das er anführt, als Vignette mitgetheilt hat. Denn dieses scheint die ursprüngliche und die richtigere Darstellung zu enthalten. Da ist der Hafen bestimmt angegeben durch die Felsen, die auf der rechten Seite herab das Bild abschliessen. Paris sitzt unter einer Pinie am Uferfelsen, also zur Abfahrt bereit und hört, obgleich hingelehnt in Behaglichkeit, aufmerksam auf die Worte der Oenone, die auf das Schiff deutend ihm Unheil prophezeit, in ernster Würde, als Seherin, und ohne sich auf ihn traulich und zudringlich aufzulehnen, wie in der Spadaschen Wiederholung, was verwirrend und widersprechend wirkt. Der vom Haupt abfallende Peplos kleidet wohl die Frau, ihr rechter Ellbogen ruht auf der Felswand, nicht auf dem treulosen, sie verlassenden Gatten. Am Schiffe stehn Thyrse, den Rausch zu bezeichnen, worin Paris sich befindet oder die Lustigkeit, womit er seinem gewähnten Glück zueilt; auf dem Spadaschen Relief sind sie in Lanzen verwandelt, die zur Fahrt in fremdes Land passen. Auf diesem, wo Oenone sich an den Paris andrückt, blickt sie ihn eher freundlich an als dass sie seinem Willen zu widersprechen schiene.

---

1) Aus der im zweiten Bande S. 312 ff. mit Ausschluss dieser Stelle abgedruckten Recension.

Die Hauptsache ist, dass der unten liegende Fluss, der fast die eine Hälfte der Spadaschen Platte ausfüllt und nach der andern Seite hingewandt liegt und deutet, dort weggelassen ist. Dieser Fluss gefällt mir nicht oder ist nicht klar: denn sein Deuten in die Ferne, das gewiss nicht zufällig mit dem Deuten der Oenone auf das Schiff übereintrifft, was soll es sagen? Wegweisen ins Weite kann den Paris der Kebren oder derSkamander unmöglich. Es scheint daher, dass der Künstler des Spadaschen Reliefs den unteren Theil dieser Platte, wie die vorhergehende mit der herabgesetzten Kindergruppe, mit einem Flussgott, aus einer grösseren Darstellung, wozu auch die Oenone gehörte, der so nicht in einer nothwendigen, noch schicklichen Beziehung zu der oberen Scene steht, ausgefüllt hat. Bei Bacchylides wahrsagte, was Horaz (1, 15) nachgeahmt hat, Nereus dem von Sparta mit der Helena schiffenden Paris auf der Reise, wie bei Apollonius Glaukos den Argonauten. Aehnlicher Orakel mochten manche in die Troische Sage aufgenommen seyn und es konnte der Künstler ein solches auch proleptisch mit der Wahrsagung der Oenone verbinden. Die Verbindung ist dann freilich lockrer, die Einheit der Composition schwach, der Flussgott bleibt ein Zusatz, aber seiner Bedeutung nach verstärkt er, dass Paris seinem Verderben entgegeneilt. Die Wahrsagung der Oenone allein, welche weiss, dass sie den Bethörten nicht zurückhalten wird, aber in ruhiger Würde die kommenden Geschicke ihm verkündet, wie es Kassandra und Helenos in den Kyprien thun, und nichts weiter drückt das Ludovisische Relief klar und entschieden aus. Wäre diess nicht bekannt, so könnte man bei dem andern an Medea und Jason denken nach Apollonius (4, 66 ff.), wo Medea zu Jason eilt und mit ihm zu ziehen verlangt. Ihr Deuten auf das Schiff wäre dann das Drängen zur Abfahrt und der Fluss, alsdann der Phasis, würde durch sein Deuten ihren Wunsch unterstützen.

Steinigung des Palamedes[1]).

Auf dem Bruchstück eines Basreliefs von schlechter Arbeit im Lateranischen Museum, wohin es vermuthlich aus den Magazinen des Vaticans, so wie viele andre Stücke, vor einiger Zeit zur Aufstellung gebracht wurde, ist, in Uebereinstimmung mit einem Vasengemälde in meinen Alten Denkmälern III, 27 S. 435, die *Steinigung des Palamedes* zu erkennen. Aus grossen, unregelmässig viereckten Steinen ragt der Held halb hervor und wendet sich wie in der Todesangst oder um zu sprechen nach der Seite. Ein Behelmter tritt von der andern Seite hinzu, der nach der ganzen Stellung eben einen der grossen Steine zum Einmauern herbeischleppt. Etwas höher als Palamedes steht neben ihm ein Andrer in Unthätigkeit; vielleicht als ein ihm Anhänglicher. Die Arbeit ist rauh. Eine Zeichnung wird man von diesem und andern nicht unbedeutenden Werken dieses schon reichen neugebildeten Museums so bald nicht zu sehen bekommen, da der Pater Secchi mit dessen Herausgabe (wenigstens schon seit 1847) beauftragt ist. Die Art, wie der Künstler die Sache behandelt hat, wird Manchem nicht gefallen, nicht erfahrungsmässig klar, leichtfasslich und wahrscheinlich genug dünken und diesen kann vielleicht geholfen werden mit einem

1) Rhein. Mus. 1853 9, 288.

mythisch-heroischen Gegenstande — denn ein solcher muss verlangt werden — der mir nicht bekannt geworden ist und bei dem, was mir als Darstellung einer Steinigung gilt, etwas ganz Anderes, von mir nicht Geahntes bedeutet. Ein Gegenstück zur Vergleichung nach meiner Ansicht der Sache bietet indessen ein modernes Gemälde dar. In St. Stefano in Rotondo in Rom sind bekanntlich ringsumher zu Ehren des Protomartyr Martyrien gemalt, nicht von grossen Malern, von Pomarancio und einige von Tempesta, doch hinreichend um bei Festen die Menge zu fesseln, die sich in dichten Reihen, wie bei Hinrichtungen, an sie herandrängt. Hier sieht man nun links vom Eingange, jenseits der Capelle, ein Gemälde mit der Unterschrift: Nero Vitalem in foveam injectum lapidibus ac terra obruit. Der Märtyrer ist, indem der untere Theil des Körpers nicht sichtbar ist (in foveam injectus), von der Mitte des Leibes bis zur Brust mit grossen Steinen ummauert, Schultern und Kopf noch frei und aufrecht. So ist der Anfang gemacht, mehr Steine können nachdem hinzugefügt, zugeschleudert, Erde darüber hoch aufgehäuft gedacht werden. Die Kunst hat das Ihrige gethan: eine die Glieder zerschmetternde Steinigung ist am wenigsten von der alten Kunst zu erwarten. Was man ohne die Unterschrift bei dem beschriebenen Gemälde sich wohl denken möchte? was man bei dem beschriebenen Palamedes wohl an der Stelle einer Steinigung sich wohl noch aussinnen wird?

Sappho [1]).

Taf. X.

Wie die Alten Homer den Dichter nannten, so kann Sappho die Dichterin genannt werden. Schon aus diesem Grund würde man gern ihren Namen der vorliegenden Lautenspielerin geben, die sich auf der Scherbe eines Thongefässes mit Relief, im Besitz des Bildhauers, Herrn Steinhäuser in Rom, erhalten hat. Aber noch bestimmter weist auf sie die leidenschaftliche Erregung der Figur, da eine Flamme wie aus manchen Liedern der Sappho lodert, keine andre der Griechischen Dichterinnen, so wie vielleicht kein andrer Dichter überhaupt, zum Ausdruck in Wort und Rhythmus gebracht hat. Wie so ganz anders erscheint die Sappho eines andern Vasengemäldes und eines Thonreliefs gegenüber dem Alkäos, dessen bescheidnen Liebesantrag sie in ruhiger Würde zurückweist [2]); die unsrige giebt ein Gegenstück dazu ab. Diese Sappho hat ihre Liebe in einem Liede nicht ausgehaucht, sondern durch den Gesang im tiefsten Innern nur noch heftiger aufgeregt. Gliederlösende Sehnsucht — wie der Schlaf gliederlösend genannt wird — hat sie ergriffen, sie lässt das Barbiton sinken in der Rechten, und der andre Arm hängt wie leblos

1) Annali 1853 XXX p. 42. f.

2) S. meine Alten Denkmäler 2, 225—231 Taf. 12.

gerade herab; das Plektron ist der Hand entfallen: der Bildner hat entweder versäumt oder nicht nöthig gehalten es hinzuzeichnen. Den Kopf aber wirft sie zurück wie unfähig ihn aufrecht zu halten, und in ihrem Mund verhallen, wie es scheint, da er geöffnet ist, die letzten Töne. Dass sie einsam für sich gesungen hat, dass ein Mann ihr gegenüber nicht wohl zu denken ist, wird man zugestehen, und vollkommen passt die ganze Auffassung zu ihrem auf uns gekommenen Lied an Aphrodite, welches demnach der Künstler vor Augen gehabt, zum Ausdruck im Bilde sich vorgesetzt zu haben scheint. So verstand es die Griechische Kunst ausserordentliche Seelenzustände zur Anschauung zu bringen, wahr und sprechend, wie die Natur selbst in Personen, die deren fähig sind, wunderbar sie auszudrücken pflegt. Warum könnte die Zeichnung nicht von der Sappho des Leon (bei Plinius) oder eines andern namhaften Malers der guten Zeit entlehnt seyn? Die einfach feine, und zugleich grossartige Erfindung und die hohe Schönheit des ganzen Werks können dem, der sie nicht selbst sieht und empfindet, nicht beschrieben werden.

Dieses kleine Relief hat dem Besitzer desselben wahrscheinlich die Idee eingegeben Mignon darzustellen in dem Augenblick wo sie ausgesungen hat: So lasst mich scheinen bis ich werde. Mit welchem glücklichen Ausdruck diess geschehn sey, ist geschildert in der Kölnischen Zeitung 1860 20. Juny.

Anhang.

Prometheus Menschenschöpfer und die vier Japetiden an einem Glasgefäss[1]).

Taf. XI.

Der in Abbildung vorgelegte gläserne Becher ist vor wenigen Jahren aus einem in Cöln entdeckten Römischen Grab hervorgegangen, so wie früher aus zwei andern dortigen Gräbern die zwei ebenfalls kunstreichen Trinkgefässe, vasa diatreta, herrührten, die von Prof. Urlichs, dem Hauptbegründer unsers Rheinischen Alterthumsvereins, in dessen Jahrbüchern im 5. und 6. Hefte Taf. 11. 12 herausgegeben und S. 377—382 besprochen worden sind. In der Form sind diese sehr verschieden von dem unsrigen: sie sind länglich und höher, nach unten zu so sehr abnehmend dass sie kaum zum Niedersetzen eingerichtet scheinen, wogegen das unsrige unten recht platt ist zum Feststehen, im Ganzen sehr ähnlich dem thönernen Becher, den man so häufig in Sicilien, auch in Neapel sieht, coppa dort genannt. Ausser den von K. O. Müller im Handbuch §. 316, 4 angeführten und von Urlichs a. a O. beschriebenen Bechern kunstreicher Art ist einer mit der Inschrift FAVENTIB zu nennen, der in Slavonien gefunden und von Arneth edirt wurde[2]). Auf einem in Strassburg gefundnen Becher fin-

1) Jahrbücher des Vereins für Alterthumsfreunde im Rheinlande 14. Jahrgang 1860 S. 114—122.

2) Die antiken Cameen in Wien Taf. 22, 3 S. 41 f.

det sich der Name des Kaisers Maximianus. Bis zum Ende des dritten Jahrhunderts also ist die Kunst der vitriarii nachweislich, die in Rom in grosser Ausdehnung geblüht zu haben scheint, so wie an andern Orten Italiens, wohin sie sich von Alexandria, ihrem Hauptort, mit so vielem Andern verpflanzt hatte.

Unser Becher [jetzt im Museum in Berliin] war im Besitz des Herrn Aldenkirchen in Cöln, der das Suchen und Sammeln der einheimischen Römischen Kunstalterthümer seit vielen Jahren mit grossem Fleiss und Geschick betreibt; und seinem vorsichtigen Bemühen ist es zu verdanken, dass er aus Scherben und Splittern, die man vorfand, so vollständig wieder hergestellt ist. Auch auf die Abbildung, insbesondre auch der Schrift, ist die äusserste Sorgfalt verwandt worden. Alles ist durch das Dreheisen gearbeitet, das Gefäss gehört im Allgemeinen unter die vasa sigillata, die man im Glas auf verschiedne Weise herstellte, bestimmter unter die toreumata vitri, vasa caelata, wiewohl auch diese auf verschiedne Art gearbeitet wurden [3].

Die Vorstellungen an dem Gefäss bieten des Neuen, Eigenthümlichen, Auffallenden so viel dass man bei dem Betrachten Anfangs schwanken kann, ob es uns mehr wegen Unwissenheit des Künstlers oder wegen unserm Mangel an Kenntnis etwaiger Anhaltspunkte und Beziehungen, wegen Unkunde der Gelehrsamkeit des späten Zeitalters so sehr seltsam vorkomme. So viel Wunderliches und so viel Spuren von Ausartung der Kunst und Verwirrung der Vorstellungen auch an späten Sarkophagen und andern Monumenten vorliegen, so möchte doch der Glasbecher auch in dieser Hinsicht merkwürdig seyn und sich sehr auszeichnen.

Um mit den Beischriften zu beginnen, so sind die

3) Plin. 36, 26, 66 aliud flatu figuratur, aliud torno teritur, aliud argenti modo caelatur.

Buchstaben im Ganzen die gewöhnlichen der Zeit. Das ω und das ε haben die runde Form, und es scheint nur Fehler des der Schrift nicht gewohnten Meisters dass in *ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ* statt des *H*, das im Namen seines Bruders nicht fehlt, E gesetzt ist, und diess E zwar nach rechter Seite gewandt, während es in der Endsylbe beider Namen richtig nach der linken steht, wie die Schrift überhaupt, mit Affectation der Alterthümlichkeit, gerichtet ist. Im Θ fehlt der Punkt in der Mitte wohl nur weil er auch dem Vergrösserungsglas entgangen ist. Das Σ ist am Ende beider Namen nicht ausgelassen, wie es in der Aussprache, im Vers der Römer, auch in Inschriften Griechischer Vasen und sonst nicht selten ausgefallen ist, und selbst in der Endsylbe *ευς* in *ΘΗΣΕΥ* in O. Jahns Vasenb. Taf. 2 fehlt, sondern es steht unter beiden Namen in der Form C. Mehr auffallen muss dass *ΥΠΟΜΠΘΕΥς* geschrieben ist für *ΕΠΙΜΗΘΕΥς*, auch diess vermuthlich ohne alle Bedeutung für uns, nur durch Schuld des Technikers, der doch gewiss nur copirte, indem er auf *πρὸ* zufällig oder aus Laune und Unkenntniss des Gegenstandes lieber *ὑπὸ* als *ἐπὶ* beziehen mochte. Prometheus, der im älteren Mythus die Menschen rettete als Zeus sie verderben wollte, der durch das Feuer und alle Erfindungen und Gebräuche, die damit zusammenhängen, ihnen alle Bildung mittheilte, ist später in noch näheren Bezug zu ihnen gesetzt worden. Eine grosse Erfindung war unter andern auch die Töpferei und Thonbildnerei. In Athen verehrten die Kerameuten im Keramikos den Prometheus als den Gott ihrer Kunst. Bei Hesiodus hatte Hephästos Pandora, das erste Weib, durch Mischung von Erde und Wasser gebildet: so knetete nachmals Prometheus, gegen die Alexandrinische Periode, und zuerst vielleicht in örtlichen, volksmässigen Sagen wie in Panope und Ikonion, den ersten Menschen aus Thon: die Seele, der Geist musste von oben zu dem irdischen Stoff hinzukommen. So dachten die welche die Tochter

des Zeus dem Thongebilde die Psyche unter dem Sinnbilde des Schmetterlings auf das Haupt setzen oder in der Hand haltend herbeibringen oder sie als geflügelte Person durch Hermes herbeiführen lassen, wie wir an Sarkophagen und Lampen sehen [4]). Aber so hat der Erfinder unsrer Composition nicht gedacht. Prometheus ist ihm nicht ein *ἀνθρωποπλαστής* (*ἀνθρωποπλαστικὸς* wenigstens kommt vor) er würde sonst im Modelliren selbst begriffen seyn und das Modellirholz in der Hand halten, wie in den angeführten Monumenten: sondern er selbst bringt den ganzen lebendigen Menschen zu Stande. Diess drückt das sonst nirgends vorkommende Wort-Compositun zwischen ihm und dem Menschen *ΑΝΘΡΩΠΟΓΟΝΙΑ*, Menschenerzeugung, Menschenschöpfung, aus. Von dieser aus irreligiösen Ansichten hervorgegangenen Idee findet sich auch sonst noch eine Spur. Auf Sappho wird zurückgeführt, dass Prometheus mit Hülfe der Athene an den Rädern des Helios seine Fackel angezündet und so den Menschen das Feuer mitgetheilt habe [5]). Hieran haben jene Epikureer angeknüpft,

---

4) Millin Gal. mythol. pl. 93, 383. 92, 382. Clarac Musée du Louvre pl. 215 n. 29. 30. Bartoli Lucerne tav. 1. Tassie und Raspe Catal. n. 8558—8578. Eine Nebensage, schon bei Menander, ist dass Prometheus das erste Weib bildete und dadurch den Menschen alles Unheil zuzog (wodurch schon allein er dem Lucian seine Strafe verdient zu haben schien), vielleicht ausgedrückt Mus. Piocl. 4, 34, vgl. Bröndsted Reisen 2, 220.

5) Serv. ad Virgil. Ecl. 6, 42. Tril. Prom. S. 71. In dem was aus Hesiodus damit verbunden ist: ob quam causam irati Dii duo mala immiserunt terrae, febres, maciem et morbos, vermuthet Leop. Schmidt über Calderons Behandlung antiker Mythen im N. Rhein. Mus. 10, 328 feminas für febres. In dem ersten Mythogr. Vat. 1, 1, wo die Zurückführung auf Sappho und Hesiodus weggelassen ist, steht duo mala, febres et maciem, id est morbos. Man stiess, scheint es, an duo mala, febres et morbos an, setzte febres et maciem, und wollte doch auch das handschriftliche morbos retten: aber febres in feminas zu emendiren ist besser. Dieser Mytho-

die sich gefielen diesen Mythus, der ja gleich andern immer neue Schossen trieb, im Sinn ihrer Philosophie fort und umzubilden. So lesen wir denn bei Fulgentius (2, 9 p. 679) und mit geringen Verschiedenheiten in dem zweiten Vaticanischen Mythographen (63), dass Prometheus, der den Menschen, wobei er Bestandtheile aller Thiere anwandte, unbelebt und empfindungslos aus Thon gemacht hatte, von Athene emporgetragen, an den Rädern des Phöbus in eine Ferulstaude Feuer fieng und diese dem Menschen auf die Brust setzte und ihn dadurch belebte. Wie die Erzählung in der Einfalt der Mythologie der Zeit zu diesem Endpunkt hingeleitet wird, ist besser im Original selbst nachzulesen. Den Gedanken aber hat auch der erste Vaticanische Mythograph seiner Erzählung von Entstehung des Menschen aus den geworfnen Steinen des Deukalion und der Pyrha (höchst ungeschickt) angehängt (189): Postea venit Prometheus et vivificabat homines illos face caelesti adhibita [6]). Dieser Act nun der Belebung ist auch am Glase, nur auf ganz andre, nicht schlechtere Art ausgedrückt, durch Auflegung der Hand auf den Kopf. Diess ist die natürlichste Art die von einer Person mystisch ausgehende Kraft, z. B. Segen, den Uebergang der Weihe aus ihr auf eine andre sinnlich zu machen. Hier ist diese magische Kraft auf die Belebung ausgedehnt und sowohl die Kraftanstrengung in

---

graph lässt, so wie Servius, den späten Zusatz von der Belebung des Menschen durch das Feuer weg. Uebrigens ist mit Unrecht Tril. S. 13 auch das Bilden des Menschen aus Thon schon auf Sappho (und gar auf Erinna ep. 1) zurückgeführt. Die Belebung durch das Feuer ist davon unabhängig. Auch Euripides ist nicht zu nennen, da das ihm in einigen Handschriften des Stobäus beigelegte Fragment richtiger den Namen des Philemon trägt. Meineke fragm. Comic. Gr. 4, 32. Dann folgen Alexandriner und Ortssagen.

6) Bröndsted bezieht hierauf einen geschnittnen Stein Reisen 2, 197. 306 Taf. 45.

der Figur des Prometheus als die gleichsam fromm ahnungsvolle Haltung des Menschleins stimmen damit wohl überein.

Der von der andern Seite wie in Eile hinzutretende Epimetheus hält in Händen ein grosses rundes Gefäss, worunter man sich nichts anders vorstellen kann als die Büchse der Pandora, die er bei sich sammt ihrer Büchse aufgenommen hatte. Er fasst diese oben mit der linken Hand, indem er mit der andern sie an der Seite hält, und scheint alle die in ihr verschlossenen Uebel herauslassen zu sollen, die den in das Leben tretenden Menschen begleiten werden. Möglich ist es zu denken dass man auf den Namen Ὑπομηθεύς, der oben als Fehler aus Zerstreuung erklärt worden ist, auf diese neu ersonnene Handlung dass Epimetheus die Uebel selbst ausfliegen lässt, wie man sagt unter dem Thier, nicht bloss aller Vorsicht baar, sondern der unverständigsten Uebereilung fähig.

Die hinter dem Epimetheus stark und steif in schräger Richtung, was wohl nur durch die Rundung des Gefässes bedingt ist, gestellte Figur scheint Atlas zu seyn, der Tragende, Ertragende, der neben Prometheus mehrmals dargestellt ist[7]), indem diese beiden der vier Brüder die starke und gute Seite der Menschheit bedeuten. Ueber all diesen Figuren liegt eine, die mit den drei Brüdern, da wir als dritten den Atlas angenommen haben, von gleichen Grössenverhältnissen, und also dem Menschen gegenüber auch Titanischer Natur ist. Sie ist nicht ganz ausgestreckt wie ein Todter; aber davon ist wohl nur die Rundung, innerhalb welcher die Composition eingeengt ist, Ursache: das Liegen auf dem Rücken an sich, wohl auch die angedeutete Unterlage[8]), sprechen für eine Leiche. Nun wurde

---

7) Meine A. Denkm. 3, 192. Hier ist auch S. 286 Taf. 14, 26 die Fabel des Prometheus ebenfalls in Epikureischem Geiste behandelt.

8) Von Laub in der Alkmäonis. Ep. Cycl. 2, 397.

nach Hesiodus der vierte Sohn des Japetos Menötios von Zeus mit dem Blitz getödtet, und in diesem Sinn konnte sehr wohl auch der Name *Μενοίτιος* im Alterthum verstanden werden; so wie er von neueren Philologen von *οἶτος*, Tod, und *μένειν*, in der Bedeutung warten, harren, abgeleitet worden ist. Ich habe in meiner Götterlehre gezeigt (1, 744), dass in der ursprünglichen Dichtung von den vier Söhnen des Japetos *Μενοίτιος*, eins mit *Μενοίτης*, einen andern Sinn hatte, den des Leidenschaftlichen, der mit ungezähmter Kraft frech und rüchsichtslos vorstürmt [9]).

Fasst man das Einzelne zusammen, so geht die nicht erhebende Ansicht hervor, dass der Mensch aus Erde und von physischen Kräften belebt, so wie er in das Leben tritt, von einer Menge von Uebeln empfangen und bedroht, nachdem er mit allen Kräften ertragen und ausgehalten hat, dem sicheren Tode bestimmt sey. Zu einer andern allgemeinen Bemerkung giebt der Becher Anlass. Vox hybrida wird ein aus zwei Wörtern verschiedener Sprachen zusammengesetztes Wort genannt. So könnten wir auch, wie es ungelenke oder verrenkte, durch Auswüchse entstellte, übel gemischte oder schief construirte und andre Arten missrathener Mythen aus späten Zeiten giebt, hybride Mythen diejenigen nennen, die, wie die an unserm Becher ausgedrückte Dichtung, einen Bestandtheil hochalter Mythologie, wie die Hesiodischen vier Japetiden, und einen der letzten Zeit, Prometheus Menschenschöpfer, mit einan-

---

9) Atlas und Menötios sind in dem sinnigen Geiste der alten Hellenen ein Vorspiel des in der epischen Poesie so fruchtbar entwickelten Gegensatzes, auf den ich im Epischen Cyclus aufmerksam machte, des Gegensatzes zwischen Odysseus, dem Festen und Klaren, Ausdauernden, und Achilleus, der von der Gewalt seines Gemüthes getrieben den strahlendsten Ruhm erwirbt, aber Troja nicht nimmt und in der Jugendblüthe umkommt. Die neuen Züge sind aus dem Heldenleben geschöpft, die ältere Andeutung bleibt bei dem Menschenleben überhaupt stehn.

der verschmelzen. Uebrigens zeigt sich hier von neuem wie sehr der Mythus von Prometheus fortdauernd die Geister der Denker, Dichter und Künstler in der verschiedensten Weise angeregt und beschäftigt hat.

Dem Hauptbild ist noch eine kleinere Darstellung hinzugefügt, die mit dem Sinn übereinstimmt, den wir in jenem gefunden haben, indem sie ebenfalls die Menschenschöpfung in andrer Weise enthält. Wir sehen vor uns die *ΓΗ*, die Mutter Erde. Aus dieser wuchsen nach einer weitverbreiteten Speculation der alten Welt, die wohl aus dem bildlichen Ausdruck Sohn dieses Bodens, ureinheimisch, entsprungen ist, dass die Stammväter der Stämme, der Völker aus der Erde nicht anders als die Bäume erwachsen seyen [10]). Indem die Erde persönlich als eine Mutter gedacht wurde, sehn wir nun hier, in noch abentheuerlicherer Weise, den Menschen, gleich in seinem vollständigen Wachsthum, wie etwa auch der Sprössling des Bodens zu denken ist, mit dem ein Püppchen, einen Menschenkeim, zu verbinden der Phantasie wohl nicht leicht wurde, hervorgehn; und Mutter und Sohn scheinen, nach den ausgebreiteten Armen zu schliessen, des wohl gelungenen Processes sich zu freuen.

Wenn der Leser die vorstehende Erklärung überraschend, sonderbar, gezwungen fände, so könnte mich diess keineswegs wundern. Nur möchte ich bitten, noch einmal zurückzusehn und zu fragen, ob nicht vielmehr das Werk und die Erfindung selbst so zu nennen wären. Wenigstens will ich offen gestehn, dass wenn beide nicht zusammentreffen, Einzelnes, das Wesentliche nicht Aufhebendes abgerechnet, ich meines Theils durch andre Erklärungen schwerlich befriedigt werden könnte. Jedenfalls wird einleuchten dass die Merkwürdigkeit und Seltenheit des Cölner Glasbechers bloss als Kunstwerk unter verschiedenen Gesichts-

10) Meine Götterlehre 1, 777 f.

punkten, noch sehr erhöht wird durch die originelle, relativ räthselhafte, Darstellung die er an sich trägt.

Eines ist noch übrig, worüber ich völlig rathlos bin. Es sind diess die neben dem Prometheus ausgeschütteten länglichen runden Massen. Man könnte denken, sie seyen in dieser Art vorbereitet um bei der Zusammensetzung einer grösseren Figur zu dienen, statt dass sonst Prometheus an den Sarkophagen einen Korb mit Sinopischer Thonerde neben sich stehn hat. Aber die Körper nicht bloss des thongebildeten Menschen, sondern auch aller andern höheren Wesen erscheinen wie aus ähnlichen Klumpen theilweise zusammengesetzt. Hierfür fehlt mir aller Aufschluss.

Schliesslich komme ich auf die etwa anzunehmende Zeit dieses kleinen Kunstwerks zurück. Auf den Styl der Figuren möchte weniger zu sehn seyn, da wir nicht annehmen können dass in den Kaiserzeiten die verschiedenen Kunstarten und Kunstgewerbe gleichen Schritt gehalten haben, und nicht etwa aus den Sculpturen des Severusbogens allzuviel schliessen dürfen. Die Schrift aber verräth wohl eine viel frühere Zeit als die der beiden andern erwähnten in Cöln gefundenen Gläser. An diesen sind zwei Gesundheiten eingegraben *πῖε ζήσαις καλῶς* und bibe multis annis, in lang gestreckten, hochbeinigen, schmal gehaltnen, übrigens gleichmässig und sorgfältig geschriebenen Buchstaben, ausser dass im *Γ* und *Ω* Verkünstelung sich zeigt. Alle Affectation in der Schrift und Entfernung von der alten einfachen nationalen und Allen gewohnten Schrift ist kleinlich und zwecklos, ein Zeichen von einreissendem Ungeschmack. Immerhin aber ist der geringe Anfang der Spielerei in mannigfaltigen Variationen der einfachen edlen Griechischen Schrift, dieser leeren Künstelei, die selbst in den Jahrhunderten der Barbarei nur wenig Beifall gefunden zu haben scheint, zu bemerken.

Zusatz (dell' inst. Bullett. 1860 p. 158—160).

In diesem Bullettino ist p. 67 Bericht erstattet über eine sehr auffallende Darstellung an einem Glasgefäss in Cöln, indem an die Stelle der von mir gegebenen Erklärung eine andre gesetzt wird. Da ich diese für gänzlich verfehlt halten muss, so glaube ich, um eine neue und für ihr spätes Zeitalter sehr charakteristische, durch ihre Originalität hervorstechende Composition, von der den Lesern des Bullettino eine Abbbildung nicht vorliegt, zu schützen, einige Gegenbemerkungen nicht zurückhalten zu dürfen. Um mit der Hauptfigur zu beginnen, so setzt *Prometheus* dem neugebildeten Menschen ein paar Finger der rechten Hand cärimoniös auf den Kopf, indem er den linken Arm pathetisch ausstreckt, wobei man unwillkürlich den lauten Ausruf einer Formel sich hinzudenkt. Es ist mir kein Beispiel bekannt dass die alten Künstler, bis zu den jüngsten herab, die darzustellende Handlung im Wesentlichen nicht nach der Wirklichkeit des Lebens, sondern dafür etwas durchaus Andres hingezeichnet hätten und ich kann daher nicht zugeben dass diese Figur das Bilden in Thon ausdrücke [1]). Da ferner zwischen Prometheus und dem Thonfigürchen, welchem er die Hand auflegt, deutlich geschrieben steht *ΑΝΘΡωΠΟΓΟΝΙΑ*, was von Thonbildnerei eben so verschieden ist als die beschriebene Geberde des Prometheus, so habe ich angenommen, dass gerade diese ganz besondere und ausdrucksvolle Geberde die Belebung des vollendeten Thongebildes und also die eigentliche Erzeugung oder Schöpfung des Menschen ausdrücke, die ausgedrückt ist nach der Inschrift: und ich habe dazu mich befugt gehalten durch den nachgewiesenen Vorgang, dass nach Römischen Mythographen in dieser spätern Zeit Prometheus

1) In Bezug auf diesen Grundsatz kann ich u. a. auf meine Alten Denkm. I, 374 hinweisen.

wirklich den Menschen auch belebt. Der Kritiker geht über die Inschrift mit Stillschweigen hinweg. Aber auch dafür wird er schwerlich ein einziges Beispiel aufweisen können, dass eine sachliche Beischrift auf einem alten Monument nicht das wirklich aussagte, was der Sinn des Wortes ist.

Da also die Belebung des Menschen urkundlich feststeht, auch die Haltung und Geberde des Prometheus als Gottes dazu vollkommen zu passen scheint, die dagegen für den Thonbildner Prometheus ohne Bossirholz und Thon im Korb daneben unbegreiflich seyn würde, so ist, indem diese vermuthet wurde, kein Gewicht darauf gelegt worden dass der magische Act der Belebung nach den gedachten Mythographen nicht auf dieselbe Art, sondern durch Aufsetzung der an der Sonne entzündeten Fackel auf die Brust ausgeführt wird. Der Formen das Wunder zu bewirken hätten leicht noch andre erfunden werden können, auf die Sache selbst kommt es zunächst an. *Epimetheus* (nach der Beischrift) bringt nach dem Kritiker einen sehr grossen Klumpen Thons herbei. Aber auch wenn Thonbildnerei hier überhaupt vorkäme, wovon keine Spur sichtbar ist, so ist es durchgängig das Wesen des Epimetheus einen Gegensatz von Prometheus, niemals seine Sache nichts anders als dessen Diener abzugeben. Wenn wir dagegen statt eines Klumpen Thons das Gefäss annehmen, aus welchem, nachdem Epimetheus die Pandora mit demselben aufgenommen hatte, alle Uebel der Menschheit herausgeflogen, so ist das was einzig den mythischen Charakter des Epimetheus ausmacht, nur in erläuternder Entwickelung oder Variation dargestellt: es sind so der Mensch, welchen Prometheus eben in das Daseyn ruft, und die menschlichen Uebel, welche der alte Mythus ihm verheisst, als untrennbar neben einander gerückt, sie kommen ihm so wie er in das Leben tritt, entgegen. Von den zwei andern, für die beiden Brüder des Prometheus und Epi-

metheus genommenen Gestalten von derselben Grösse mit ihnen soll die eine von mir als deren Bruder *Atlas* erklärte eine zweite nicht belebte menschliche Figur, ein anders Gemächte des Prometheus seyn, so wie man ein bereits fertiges modellirtes Figürchen ausser dem noch in Arbeit begriffenen auf dem Capitolinischen Prometheusrelief sehe; und die andre, todt ausgestreckte, von mir als der vierte Sohn des Japetos, *Menötios*, welchen Zeus nieniederblitzte, gedeutete Figur, allgemein und unbestimmt ein todter Menschenkörper seyn, man sieht nicht, ob auch von Prometheus gebildet, nachher auf irgend eine Art belebt und dann gestorben oder ein Leichnam für sich, der denn aus einer vorprometheischen Periode herrühren müsste, von der das Alterthum nichts weiss. Auch hierbei ist eine Hauptsache übersehn. Gegen die Grösse des Titanen sticht das vor ihm stehende Menschlein, wie überhaupt gewöhnlich die Sterblichen durch die kleinere Gestalt von den Göttern, sehr ab. Wie kann also ein zweiter aus Thon gebildeter Mensch mit ihm selbst die gleiche Grösse haben? wie ebenso die todt ausgestreckte Figur als ein Mensch gedacht? Ueber die Beziehung die diesem Todten zu der den Menschen gebärenden Ge unten von dem neuen Erklärer gegeben wird, will ich nichts sagen, muss aber bemerken dass die Auffassung des Atlas und des Menötios mit meinen kurzen Andeutungen über deren Charakter im alten Mythus, die hier übrigens Nebensache sind, und die Frage ob hier die vier Japetiden zusammengestellt seyn sollten, durchaus nichts angeht, keineswegs übereinstimmt. Dass den als Atlas und Menötios gedeuteten Figuren nicht auch die Namen beigeschrieben sind, aus diesem Umstand ist nichts für noch wider zu schliessen: da wir Aehnliches hundertmal, besonders an gemalten Vasen finden. Wenn zwei Japetiden bezeichnet waren, so konnte es überflüssig scheinen ihren zwei bekannten Brüdern, deren Charakter oder Geschick man auch durch die Figuren selbst auszudrücken

sich schmeichelte, auch noch ihre Namen beizufügen. Wenn aber dem Prometheus, der sonst für sich allein den Menschen modellirt, nur hier Epimetheus zugesellt wird, welchen diess Bilden aus Thon nichts angeht, ist es dann so sehr zu verwundern dass auch die andern beiden Brüder hinzugefügt sind?

Dass der Erfinder des Bildes sich durch Prometheus und Epimetheus an die vier Brüder in dem Hesiodischen Mythus, obgleich dieser zur bildnerischen Darstellung sich gar wenig eignet, hat erinnern lassen und sie in einer jedenfalls nicht eben sehr klaren Weise mit der ohne Zweifel sehr neuen Dichtung der Menschenschöpfung des Prometheus verbunden hat, wird denen weniger auffallen die fleissig darauf geachtet haben, wie in den spätern Zeiten die mythologische Wissenschaft und der Geschmack der meisten Künstler sich zu dem überreichen, von sehr alter Zeit her aufgehäuften Stoff verhalten, und die sich ungefähr eine Vorstellung davon machen können, dass eine des Namens würdige Kunstmythologie der ästhetischen Kritik nicht bloss znm Bewundern, sondern zuletzt auch zum Tadel unerschöpflich viel Anlass bieten würde. Um ein einziges Beispiel wunderlicher unmittelbarer Verbindung hochbedeutsamer Scenen anzuführen, so betrachte man, in noch gutem Styl, Gerhard Antike Bildwerke Taf. 104, 1, bei Guigniaut pl. 148 n. 554 c.

Um die hier beurtheilte Erklärung bei ihrem Urheber, dessen Gelehrsamkeit zu rühmen ich mich oftmals gefreut habe, mir selbst zu erklären, finde ich nichts als eine nicht gar selten wahrzunehmende ängstliche und eigensinnige Scheu vor dem Neuen, die zu den gezwungensten und rücksichtslosesten Annahmen treiben kann, um an Stelle dieses Neuen das Alte oftmals Registrirte zu setzen und etwa noch zu erweitern.

Kapaneus [1]).

Taf. XII.

Der schöne Carneol, der sich im Besitz des Herrn Geh.-Rath v. Quast befindet, stellt auf der Vorderseite in eigenthümlicher Weise den Sturz des Kapaneus dar, während er auf der Hinterseite einen Scarabäus bildet. Dieser Sturz des Kapaneus gehört zu den eindrucksvollsten, ungeheuersten Ereignissen des ersten Thebischen Krieges, der an solchen und an hochalterthümlichen Ideen reicher war als irgend ein anderes Griechisches Epos. Gehörte doch auch der Stoff der Thebais einer weit älteren Zeit an als der der Ilias und der Dichter derselben ist uns nur als Homeros, unter keinem andern Namen, bekannt geworden so wie die der Ilias und der Odyssee, während fast alle andern alten epischen Gedichte, indem sie auch unter die-

1) Jahrbücher des Vereins f. Alterthumsfr. im Rheinlande XXIX (1860) S. 112 ff. mit folgender Bemerkung von E. aus'm Weerth. „Gelegentlich eines Besuches bei dem Hrn. Geh.-Rath v. Quast gewährte mir derselbe die Anschauung dieses vortrefflichen Intaglios sammt der Erlaubniss, denselben für eine Publication in diesen Jahrbüchern zu benutzen (Taf. II, 13). Der Stein zeichnet sich durch ein stilvoll flaches und scharfes Relief aus und ist bezüglich seiner Herkunft zu sagen, dass Hr. v. Quast ihn von dem verstorbenen Geh.-Rath Schulz in Dresden erhielt und dieser ihn wahrscheinlich während seines Aufenthaltes in Unteritalien erwarb."

sem volksüblichen Namen und Ehrentitel der mehren einzelnen Heldenliedern zusammengesetzten Poesie giengen, doch auf ihre Eigennamen in verschiedenen Gegenden zurückgeführt wurden. Diese Thebais hatten die Attischen Tragiker zur Quelle wo sie den Kapaneus berührten und alle Andern. Nur das Eine ist von ihm bekannt, dass er das Erkühnen der Sieben von Argos die Kadmeische Veste auch gegen den Rath des Sehers und die Zeichen des Zeus erobern zu wollen, weiter trieb als einer der Andern und ganz nahe der Einnahme der Stadt, da er die Sturmleiter angesetzt und erstiegen hatte, deren Erfinder er genannt wird [2]), von Zeus herabgeblitzt wurde. Sophokles giebt ihm eine Fackel in die Hand [3]), womit er die Stadt anzuzünden dachte. Zeus hatte das gegen die Stimme des Amphiaraos beschlossne Unternehmen Schritt vor Schritt mit üblen Zeichen und Schrecknissen verfolgt; aber die Muthigen hatten sich nicht abschrecken lassen. Das ahnungsvolle Grauen welches das von einem missachteten Seherspruch ausgehende, die äusserste Kriegswuth und Feindschaft athmende Gedicht beherrschte, nimmt Aeschylus in den Sieben zum Anlass den trotzigen Muth des ganzen Heers im Kapaneus auf die Spitze zu steigern, indem er ihn im vorstürmenden blinden Heldenmuth den Blitzzeichen des Zeus vor dem Auszug aus Argos, deren er sich in diesem entscheidenden Augenblick sehr natürlich erinnerte, ausdrücklich Trotz bieten lässt:

Denn ob es Gott gefalle, sprach er, oder nicht,
Werd' er die Stadt austilgen und ihm nimmer Zeus
Groll in den Grund einschlagend hemmen seine Bahn:
Der Blitze Leuchtungen und der Donnerkeile Wurf,
Was seyn sie mehr? mittägig schwühle Sonnenglut.

Die Vermessenheit des Sophokleischen Ajas ist sehr viel

---

2) Veget. de re milit. 4, 21.
3) Antig. 135 πυρφόρος

geringer; er ist seines Muths und seiner Kraft so voll, dass er prahlt auch ohne den Beistand der Athena siegen zu wollen, wofür er erfahren muss, wie ohnmächtig und nichtig der Mensch ohne Gott sey. Kapaneus spricht im Taumel seiner Kampflust, ein entschieden Ungläubiger an die Seher und die Zeichen in so früher Zeit, den Gewitterzeichen des Zeus Hohn, die ihn nicht abhalten sollten seinen Willen durchzusetzen, nur Erscheinungen seyen und nichts bedeuteten. Zeus aber richtet auf seinen Nacken, als er schon auf der Höhe der Zinne angelangt ist, den Blitz und er sinkt hinab.

Für die Kunst ist dieser Gegenstand minder günstig, da sie an so trotzige Ueberkühnheit und verwegene Freigeisterei nur erinnern, sie nicht ausdrücken kann. Selbst nur als Giganten den Kapaneus darzustellen, wie ihn Aeschylus nennt, vermöchte sie nur in Verbindung mit andern Scenen des Kriegs, wie wir ihn auch aufgenommen finden in Gemälden des Philostratus (2, 29. 30) und wie er in einem von Zoega erwähnten Relief der Villa Pamfili vorkommt: auch an einer Etrurischen Aschenkiste ist er riesiggross: aber diess bedeutet nicht viel. Es wird daher auch kein altes Kunstwerk gerühmt das ihn darstellte, obgleich zwei alte Gemälde kurz erwähnt werden. Um so mehr Aufmerksamkeit verdient ein Albanisches Basrelief in pentelischem Marmor bei Winckelmann (Taf. 109) und Zoega (Taf. 47), dessen Meister verstanden hat wenigstens die übergewöhnliche, die wunderbare Natur und Kraft des Kapaneus anzudeuten. Der Riese nemlich, indem er vom Blitz in den Nacken getroffen zusammenkracht, greift noch dahin wie nach einer Wunde; er erscheint mit grimmigem, aber unverzerrtem, gefasstem Gesicht und mit noch nicht ganz erschöpfter Kraft in dem zurückgreifenden wie in dem noch den Schild haltenden Arm und in den dem Hinstürzen widerstrebenden Beinen. Der Blitz selbst hat nicht vermocht ihn augenblicklich zu tödten. Die Figur gehört

zu den sinnreichsten und gewaltigsten[4]). Unter den von Argos nach Delphi geweiheten Statuen der sieben Anführer gegen Theben war auch die des Kapaneus und ein Epigramm auf eine ist erhalten[5]).

Für geschnittene Steine, die oft an die berühmtesten Heroenmythen mehr erinnern wollen um einen Ringstein zu kennzeichnen, als ihnen einen vollständigen und den Regeln der Composition von allen Seiten genügenden Ausdruck geben, war Kapaneus ein ziemlich anlockender Gegenstand, weil die Scene so stark auffällt und auf die Katastrophe des Helden allein beschränkt ist. Auch werden deren neun früher bekannte verzeichnet[6]). Ob darunter eine Arbeit ist, welche der hier bekannt gemachten an Verdienst gleich kommt, kann ich jetzt nicht untersuchen: an Abwechslung fehlt es natürlich nicht, dass der Held jetzt die Leiter ersteigt, von ihr herabgeblitzt wird, auf Stücken derselben zu Boden liegt u. s. w. Ganz sinnig ist der Gedanke des unsrigen. Der Blitz ist am Hinterhaupt sichtbar und der Leib ist schon entseelt, der linke

4) Nicht richtig fasst Zoega den Gedanken des Aeschylus auf: vantandosi ch' anch' a dispetto di Giove la città avrebbe incendiata — dalla ferocità della mossa ch' ancora succumbendo sembra minacciare e dal dispettoso modo come ver la cervice, ove percosso l'avea il fulmine, dirige la destra, quasi per strapparne la saetta e di nuovo scagliarla contro Giove. Diess Uebermass hat dem Statius in der Thebais gefallen 10, 897 ff.: von Aeschylus, den Zoega anführt, ist es fern. Auch hätte Zoega unter den Bedenklichkeiten, die man einwenden könnte, nicht nennen sollen, dass man nichts von dem Blitze sieht. Denn der Blitzstrahl ist schon vorüber indem Kapaneus der Wirkung desselben mit der Hand nachgeht. Ohnehin lässt die edelste Kunst nicht selten absichtlich die Dinge aus, deren Wirkung erkannt werden soll, wie sie Personen und ihre Handlung voraussetzt und hinzudenken lässt.

5) Pausan. 10, 10, 2. Anthol. Gr. 4, 8.

6) In den Gemmenverzeichnissen und in Overbecks Bildwerken des Thebischen und Troischen Kreises S. 126 f. Auch eine Münze von Philippus dem ersten.

Arm hängt gerade herab, die Beine knicken ein: doch fasst noch die Rechte die Leiter, an welcher der Körper hinabstürzt, im Fallen an. Der obere Theil der Leiter, welchen allein der Stein fasste, bricht unten mit einer Stufe ab: da man sich mit ihm als einer Abbreviatur der Leiter ohnehin behelfen musste, so wollte man den Schein dass sie nach unten in das Unbestimmte fortliefe, nicht mit der Verunstaltung erkaufen dass sie das eine Bein der Figur deckte und in dem Oval doch nicht nach ihrer regelmässigen Form hervorträte. Man hat an ein Thor gedacht, und da wohl in mehr als einer Sage der kühnste und gewaltigste der Städteerstürmer das Stadtthor aushebt, so gäbe ein Held und ein Thor auch ein gutes Ringbild ab. Aber Kapaneus ist das Gegentheil eines Eroberers. Wahr ist es dass eine Leiter leicht weit besser anzudeuten war. Da aber ein Thorflügel zu den alten Festungsmauern durchaus nicht passt, auch die Andeutung dass der Unglückliche neben einem der sieben Stadtthore herabgefallen sey, leer und einem so geschickten Künstler nicht zuzutrauen seyn würde, so müssen wir sagen dass das Ding an welches Kapaneus sich noch im Fall mit dem Arm anzuklammern scheint, zu errathen übrig bleibt.

Da in diesen Zeiten, bei hochgestiegenem wissenschaftlichem Fleiss, der Hang herrscht durch Zusammensuchung und Vergleichung des Besondern an gleichartigen Dingen die Kenntniss zu erweitern, so würde es keine verächtli- Untersuchung abgeben, wenn man aus allen Vorräthen der Gemmenabdrücke diejenigen aussonderte, worin Beschränkung und Bedingtheit der reinen Darstellung durch den Raum erkennbar ist. Man würde dann nach geeigneten Gesichtspunkten unterscheiden, Andeutungen, Abbreviaturen, Nothbehelfe auf gewisse Regeln und Gewohnheiten zurückführen, manche Dunkelheiten und Zweifel verscheuchen, an Vielem als höchst sinnreich sich erfreuen, Manches ohne Zweifel auch aus bestimmten Gründen tadeln.

Schiffsverzierung [1]).

Taf. XIII.

Das mit B bezeichnete Ueberbleibsel Römischen Alterthums, das im vorigen Jahr in Cöln, angeblich in einem von der Hitze trocken gelegten Theile des Rheinbetts gefunden und von dem Museum der hiesigen Universität angekauft wurde, ist von so eigenthümlicher und seltner Beschaffenheit, dass ich ihm nur das unter A abgebildete zur Seite zu stellen weiss. Es ist nicht viel weniger als einen Rheinischen Fuss lang, vollkommen wohl erhalten und offenbar nicht zu einem Gefäss bestimmt gewesen, nicht bloss weil es keiner Art von Gefässen ähnlich sieht, sondern auch weil die der offenen Seite entgegengesetzte, die den Boden abgeben müsste, nicht gleich und eben, sondern von ziemlich hohem Relief eingenommen ist. Diess Relief hat augenfällig die Bestimmung nach aussen herausgestellt zu seyn, und es muss also das Ganze angesetzt gewesen seyn. Hierin nun besteht die Uebereinstimmung mit dem Monument A, welches in dem kleinen Arsenal (der Armeria) zu Genua, wo es höchst wahrscheinlich auch gefunden worden, aufbewahrt wird und in einer Déscription des beautés de Gènes (à Gènes 1788) p. 35 abgebildet ist. Der Verfasser sagt,

1) Jahrb. des Vereins der Alterthumsfreunde im Rheinlande XIV 1849 S. 38.

man halte es für einzig in der Welt, und nennt es proue und rostrum, ohne genauer zu unterscheiden. Das rostrum war ganz eigentlich ein Schiffsschnabel, bestimmt zu fassen, einzudringen, daher *ἔμβολον* genannt. Man sieht deren sechs an beiden Seiten der oft genug abgebildeten unächten, doch geschickt nachgeahmten Säule des Duillius im Museum des Capitols, geradeausgehende Spitzen, je drei übereinander, am unteren Theil der Prora, die oberhalb eine hervorragende Verzierung hat. Die alten Rostra und die Rostra Iulia auf Münzen weist *Rasche* Lex. r. n. IV, 1 p. 1286 s. nach. Wichtiger zur Ermittlung der Form sind die Münzen mit einer auf einem Rostrum stehenden Victoria von Nikopolis, Alexandria und andern Städten, besonders Rhodus p. 1300. Eine von diesen ist abgebildet in *Millins* Gal. mythol. 39, 167. Dass zum Rostrum keines von beiden der vorliegenden Geräthe dienen konnte, ist klar. Zugleich aber ist auch vollkommen wahrscheinlich, dass sie an der Prora kleiner Fahrzeuge auf andere Weise gedient, als Verzierung angesetzt ihren vordersten Theil gebildet haben. An Abbildungen von Schiffen aus dem Alterthum sind wir nicht reich und die in den Herculanischen Gemälden vorkommenden scheinen zum grossen Theil mit ähnlicher Freiheit behandelt zu seyn wie auch Gebäude, Gärten, Häfen in den flüchtigen Wandmalereien dieser Klasse [2]); die auf Münzen und einigen Marmorn möchten noch weniger zureichend seyn; ganz dieselbe Erscheinung wie in unsern beiden Vorschiffsenden ist schwerlich nachzuweisen [3]). Indessen bietet jedes von

---

2) 1, 45. 46. 2, 14. 15. 50. 54. 55.

3) [Tölken Antike Metallarbeiten des kön. Museums 1850 S. 36 N. 324 Vordertheil eines Schiffs mit Rostrum (*ἔμβολος*) als Weihgeschenk. — (N. 325. Aplustre, dessgleichen.) — Ein in Korfu gefundener Schiffsschnabel von Erz ist genau beschrieben in Gerhards Archäol. Zeit. 1855 Anzeiger S. 73*. — W. M. Leake über den Rest einer von einem Fischer gefundnen Prora eines

beiden einen Umstand dar, der zur Bestätigung der Annahme dient. Der Thierkopf nemlich an dem früher bekannten ist nicht nach der Natur, sondern mit Absicht so gebildet wie er ist. Das Auge blickt wie ein menschliches aufmerksam in die Weite und erinnert so an das vorsichtig ausschauende Auge des Steuermanns, welches durch Augen am Vordertheil der Schiffe anzudeuten alter und weit verbreiteter Gebrauch war. Viele Beispiele sind angeführt zu den Philostratischen Gemälden 1, 19 p. 323 ed. *Jacobs.* und auf das Erzstück in Genua passen die Worte des Aeschylus (Suppl. 750):

καὶ πρῷρα πρόσθεν ὄμμασι βλέπουσ' ὁδόν.

Sodann ist die Schnauze des Thiers ganz gebildet um an ein recht kräftig anprallendes rostrum zu erinnern, das, verschieden vom Kriegsgebrauch, als berechnet auf ein gewöhnliches Anstossen an andere Schiffe gedacht werden kann. Nach der Form dieses Kopfs ist das Uebrige eingerichtet, die Linien gelind abnehmend, nicht parallel gehalten wie an dem Gegenstück aus Cöln. Diese Verschiedenheit darf jedoch kein Bedenken über die gleiche Bestimmung des letzteren erregen; denn sie hat ihren zureichenden Grund in dem Gebilde, welches hier, statt des Thierkopfs, in Relief angebracht werden sollte. Diesem kam der ungeschmälerte Raum der schliessenden Fläche zu gut und eine Ursache diess äusserste Schiffsende zu verjüngen war daher nicht gegeben. Mit dem Erz war natürlich ein hölzerner Kern überkleidet, wodurch die am Vordertheil des Schiffes, vielleicht nicht unmittelbar, sondern auf einer dem eigentlichen Schiffskörper selbst auch aufgesetzten Unterlage angebrachte Spitze die erforderliche Festigkeit erhielt[4]).

---

alten Kriegsschiffs Transact. of the R. society of Litter. 2. Series Vol. 1 p. 246 ff.]

4) In der Malerschen Sammlung jetzt im Museum zu Karlsruh

Der auf der vorderen Fläche gebildete *Phallus* ist das, was die angenommene Bedeutung auch dieses andern Stücks bewahrt. Von der bekannteren Bedeutung dieses Symbols in den Culten des Dionysos, des Pan, des Hermes, des Priapus ist hier abzusehn. In diesen hatte es, so wie bei den Indiern der Lingam, im Allgemeinen grosse Heiligkeit wie alle Ideen und Bilder des Schöpferischen und Belebenden in der Natur [5]). Eben so wenig hat der Phallus am Schiff etwas gemein mit den unendlich manigfaltigen frivolen Spielereien an Lampen, Gefässen, in Anhängseln, Figürchen aus Thon und Erz, wiewohl auch hier zuweilen eine abergläubische Absicht mit im Spiel seyn mochte. Sondern der Phallus diente auch als das älteste und häufigste Zeichen zur Abwehr des Neides und schädlicher Zauberei durch das böse Auge, also zu Schutz und Erhaltung. Nach Plutarchs Erklärung sollte der Anblick der zauberwehrenden Figur (Phallus, lächerliches menschengestaltes Bild zur Abwehr des Neides an den Schmiede- und Künstlerwerkstätten bei Poll. VII, 108 und *Bekker* Anecd. Gr. p. 30, auch eine Heuschrecke u. s. w.) durch das Abgeschmackte (*διὰ τὴν ἀτοπίαν*) das *neidische* Auge abziehen und hindern

---

ein Schiffsende, an welchem eine kurze am Ende abgebrochne Prora sich anschliesst in dem Verhältnisse wie unser rostrum.

5) Mit welchem Ernste solche Bilder aufgefasst werden können, auch ohne dass man sich in Zeiten einer hochalterthümlichen Einfalt zurückversetzt, zeigen unter andern folgende Worte von J. Görres, der im Athanasius S. 141 von der Kirche sagt: „Aber andrerseits versiegt auch ihre Bährkraft nie, und haben die Geister, nachdem sie lange auf dem absteigenden Wege hingegangen, sich wieder dem aufsteigenden zugewendet, dann beginnt so in der Kirche, wie durch sie in ihnen, indem sie ihr wieder nahen, ein reiches Sprossen und Treiben, und indem die getriebenen Fäden in einander wachsen, bildet sich für die neue Geburt auch eine neue Placenta und die Umhüllung in der sie bis zur Reife getragen wird."

stärker auf die Bedroheten einzudringen (Sympos. V, 7, 4). Plinius sagt (XIX, 19): hortoque et foco tantum contra invidentium effascinationes dicari videmus remedio Satyrica signa, indem er mit den letzten Worten vermuthlich den Phallus zu nennen umgeht, wiewohl an einer der alten Italischen Stadtmauern statt dessen auch ein panartiger Faun gebildet ist. Im Allgemeinen schreibt ein altes Glossar richtig mutonium, *προβασκάνιον* [6]) und Petronius nennt einen ledernen Phallus ein fascinum (138), eigentlich ein *προβασκάνιον*, ähnlich Horaz (Epod. 8, 18) und einige der carmina ithyphall. Auch in Häusern kommt dieses Schutzzeichen vor in Pompeji [7]), an Aquaeducten und Amphitheatern bei *Millin* (Voy. au midi de la France IV p. 209. 222). Beispiele von Gräbern fuhrt *Gerhard* an (Annali d. Inst. I p. 65); an einem Grabstein zu Mistra, bei Sparta, ist der Phallus unter der Inschrift Corp. Inscr. Gr. n. 1409), in einem Grabe zu Eboli fand man deren zwanzig aus gebrannter Erde (Annali IV p. 301), von einem in Hipponium wird Aehnliches gemeldet (*Capialbi* Memorie p. 176.) Knaben hieng man es an einem Achselband über der Brust auf. Varro: LL. 7, 97: itaque pueris turpicula res quaedam in collo suspendebatur. Zwei kleine Erzfiguren veranschaulichen diess, eine ehemals Townleyische, jetzt im Brittischen Museum, und eine von Etrurischer Kunst im Museum in Kassel, welche *K. F. Hermann* unter dem Titel: der Knabe mit dem Vogel eine Italische Bronze, Gött. 1847, mit sehr

---

6) Vulcan. Glossar. p. 141: muttonium, *προβασκάνιον*, *Λούκιος* (l. *Λουκίλλιος*.) Muttonius, *προβασκάνιον*. Muttonium, *πρόσθεμα*.

7) Bullet. d. J. 1834 p. 35, an dem Hause eines Bäckers über dem Backofen, mit einer Inschrift, die falsch gedeutet worden ist, *Böttiger* Kl. Schr. III, S. 406, *O. Jahn* Archäol. Beitr. S. 149. Ein grosser Phallus in Backstein ist aus der Nische über einem Thorpfeiler rechts am Eingang der Stadt weggenommen worden, jetzt in dem Cabinet der wegen Obscoenität verwahrten Gegenstände, abgebildet in den Philosoph. Transactions 1762.

gelehrten Anmerkungen (insbesondre über die Italische Kunst) herausgegeben hat. Da selbst die Vestalinnen dieses Schutzes gegen die oculi venena maligni (Grat. Cyn. 406) nicht entbehren mochten, so lässt sich denken wie weit der Gebrauch ihn anzuwenden sich verbreitet und verzweigt hatte. Plinius sagt (28, 7): Fascinus, imperatorum quoque, non solum infantium custos, qui deus inter sacra Romana a Vestalibus colitur et currus triumphantium, sub his pendens, defendit, medicus invidiae. Auf den Priap ist die Wirkung des einfachen Phallus übergetragen worden [8]), so dass dieser als custos hortorum (wie bei Martial 3, 68 nicht Phallus, sondern Priap bezeichnet ist) sich von jenem kaum unterscheidet [9]), und auf Ringen eben so wie der Phallus bloss gegen die Behexung getragen wurde [10]). An der Prora eines Schiffs kann demnach der Phallus nicht unerwartet seyn: über die am Hintertheil wie zum Schutz angesetzten Götterbilder schrieb *Ruhnkenius* (de tutelis et insignibus navium Opusc. I p. 412.) Von dem hohen Alterthum jenes Aberglaubens, dessen Grund daher auch Plutarchs philosophische Erklärung nicht ganz enträthselt haben möchte [11]),

---

8) Diod. IV, 6 *ἔτι δὲ πρὸς τοὺς βασκαίνοντάς τι τῶν καλῶν τοῦτον κολαστὴν παρεισάγοντες.*

9) Doch möchte ich die angeführte Stelle des Plinius 19, 19 nicht auf Priap beziehen. Eine der vielen flüchtig hingeworfenen falschen Behauptungen *Böttigers* ist es, dass nur durch die Kunst der Phallus im Priap personificirt worden sey. Kl. Schrift. III S. 406.

10) Beispiele von Beiden giebt *Böttiger* S. 406 f.

11) Dass die Ableitung *Böttigers* a. a. O. und Andrer „von dem Symbol der Fruchtbarkeit und des Gedeihens" nicht die rechte sey, ist leicht einzusehn. Auch erklärt *Böttiger* selbst anders in *F. A. Eberts* Ueberlieferungen 1, 2 S. 59—66 einem in die Kl. Schr. nicht aufgenommenen Aufsatz. Hier besteht ihm der Gegenzauber in dem Lächerlichen, einem derben Spass, wesshalb er auch den deus crepitus (*Montf.* II, 2 pl. 136, 6), mit *Arditi* (il fascino e l'amuleto contro del fascino Napoli 1825 4) herbeizieht.

zeugen die Phallen an den sogenannten Kyklopischen Mauern von Alatri und mehreren andern Städten Italiens[12]): und auch in Griechenland sind welche gefunden worden. *Ross* sah in den Trümmern der alten Stadt Thera an der Ecke eines stattlichen Mauerrestes an einem Quaderstein einen Phallus eingeritzt mit der Beischrift *ΤΟΙΣ ΦΙΛΟΙΣ*[13]), welche nichts anders bedeuten kann als dass den Freunden dessen, der sie machte, dieser Gegenzauber zu gut kommen möchte, und ich selbst habe an einem grösseren Stück alter Stadtmauer der von Homer genannten hoch und schön gelegnen Stadt Antheia in Messenien bei einem kurzen abendlichen Besuch ihrer wenigen zerstreuten Ruinen dasselbe Zeichen gefunden.

Mit Plutarch zu vermitteln ist die Ansicht *O. Jahns* Persii Sat. p. 125: ex constanti veterum superstitione obscoena maximam vim habebant ad avertendam effascinationem, quare tam frequens rerum turpicularum usus erat. Dieser Meinung ist auch *Casaubon* Lectt. Theocr. c. 8. Das schon erwähnte menschengestalte Zerrbild vor den Schmiede- und Künstlerwerkstätten und die fratzenhaften Masken als Oscillen, welche *Böttiger* sinnreich in diesen Zusammenhang bringt, passen dazu eben so gut, besonders aber auch das Ausspeien in den eignen Busen oder sonst, worüber Plinius 28, 7 allerlei mittheilt, zieht mit Recht *Casaubon* hierher. Der dem Neid des bösen Augs entgegengesetzte Phallus würde demnach eigentlich dazu seyn, sich oder den Gegenstand woran er ist, zu entstellen, zu beschimpfen (wie er in Italien, Spanien, Deutschland als Scheltwort dient) und dadurch mittelbar zu schützen indem der zauberhafte Neid zurückgehalten wird. Auch *Turnebus* Adv. 9, 28 schliesst sich der Erklärung Plutarchs an, mit welcher Alexand. Aphrod., sagt er, übereinstimme.

12) In Chiusi sah ich im Jahr 1843 auf der Stadtmauer an der Strasse einen kolossalen Phallus aufgestellt, der darauf nach Rom gebracht worden ist. Ein anderer ebenfalls kolossal, befand sich und befindet sich vermuthlich noch im Garten Paolozzi daselbst.

13) M. I. d. I. 3, 26 Annali d. I. XIII p. 19 (wo auch p. 24 ein Phallus an einem Grabmal bemerkt ist), Reisen auf den Griech. Inseln I S. 64. Vgl. Dodwell in den Annali d. I. archeol. 1, 65.

Die Furcht vor dem bösen Auge, vor dem Jettatore hat in Unteritalien sich erhalten, so wie Geberden und Zeichen mit der Hand gegen den Augenzauber. Bei den vielen Ueberbleibseln heidnischer Gebräuche, worunter die für Heilung geweihten Glieder des menschlichen Leibes vor andern unverkennbar sind, hat ein durch die Aengstlichkeit und den Argwohn der menschlichen Gemüther so sehr unterstützter Aberglauben als jener nichts Auffallendes. Nicht auffallend also ists wenn in Neapel zum Schutz gegen das mal occhio wenigstens nicht vor allzulanger Zeit Amulete mit Andeutungen des Priapischen und in Calabrien in Gestalt von Phallen selbst getragen wurden [14]), eher das dass die Priesterschaft in Frankreich und den Niederlanden, besonders in Isernia in Unteritalien die Priapischen ex voto einer andern Bedeutung so stark missbräuchlich in den Heiligendienst einzuschwärzen gewusst hat [15]).

---

14) Casaub. Lectt. Theocr. c. 8 p. 260 la Cerda ad Virg. Ecl. III, 103. *R. Payne Knight* An account of the remains of the worship of Priapus lately existing at Isernia in the kingdom of Naples in two letters, one from Sir W. Hamilton and the other from a person residing at Isernia, to which is added a discourse on the worship of Priapus and its connexion with the mystic theology of the ancients Lond. 1786. 4 p. 5 s. (die Concha Veneris von Pilgrimen und Weibern im Volk getragen p. 47.). Das Buch ist sehr selten da der Verfassser nachmals wegen der 18 obscoenen Kupfertafeln die Exemplare zu vernichten gesucht hat: die Göttinger Bibliothek besitzt eines. Böttiger in Eberts Ueberlief. I. 2, 62.

15) *Böttigers* Amalthea III S. 411 f.

Einige Kunstdenkmäler in England[1]).

Im Brittischen Museum, im sechsten Saal N. 13, ist ein bedeutendes Werk Griechischer Sculptur, zwei Köpfe, der weibliche in ziemlich hohem Relief, der männliche fast ganz rund (anc. marbl. X, 32). Sie werden im Katalog (Synopsis p. 77:) Paris und Helena genannt. Allein der gespannte Ausdruck des Heros und die ernste Miene des schönen Weibes lassen vermuthen, dass es *Pelops* und *Hippodamia* sind von einem Relief, das sie in dem entscheidenden Wettrennen darstellte. Da die Köpfe lebensgross sind und die Figuren auf dem Wagen einen ungewöhnlich grossen Raum einnahmen, so entsteht die Vermuthung, dass der Marmor von dem Giebelfeld eines Tempels herrührt.

Die zahlreichste Privatsammlung von Marmorwerken in England ist die Blundellsche zu Ince bei Liverpool, die zum grösseren Theil im Jahr 1809 in zwei Bänden in gr. fol. auf 160, theils in Rom, theils in London gestochenen Tafeln herausgegeben wurde, wenn man es so nennen kann, dass das Werk verschenkt, also zerstreut und vergraben worden ist, so dass es schwer ist eines Exem-

1) Philologus von Schneidewin 1846 1, 344. Einige grössere Abschnitte sind anderwärts aufgenommen worden.

plars habhaft zu werden. (Engravings and etchings of the principal statues, busts, basreliefs, sepulchral monuments, cinerary urns etc. in the collection of Henry Blundell Esq. at Ince.) Die Erklärungen sind zum grossen Theil von dem erkrankten Besitzer vom Bett aus dictirt worden; der Sohn scheint nach dessen Tod die Herausgabe des nicht beendeten Werks besorgt zu haben: S. Clarac Musée du Louvre T. 3 p. CCCXXXVII. Ein Verzeichniss, das man in Ince ausgiebt, enthält noch einige hundert Stücke mehr, die nicht gestochen sind, und auch diess einen Theil der Fragmente in Marmor und Bronze nicht. (An account of the statues, bust, bass-relieves — at luce. Collected by H. B. Liverpool 1803. 4.) Die Sammlung hat im Ganzen ganz den Charakter einer Römischen; nur ein und das andere Monument aus Griechenland, wie Taf. 129 ein Relief mit drei Heroen, ist in England aus Auctionen hinzugekommen. Eine Vorstellung zeichnet sich durch ihre Seltenheit aus, Taf. 108, eine Platte 5 F. lang, 2½ F. hoch, also vermuthlich von einem Sarkophag, aus Villa Altieri in Rom, enthält den *gefesselten Prometheus*. Auf der linken Seite des Beschauers ist Prometheus, in bequemer Lage, an den ausgestreckten Armen über den Händen angefesselt; der Geier, der sich aus der Höhe auf ihn stürzt, ist noch entfernt; eine Fackel unter dem Prometheus liegend, deutet sein Vergehen an. Mit dem Rükken nach ihm sitzt, nach vollbrachtem Werk, Vulcan, mit der Mütze bedekt, den Hammer in der Rechten aufgestützt. Vor ihm sind fünf flehende Okeaniden, zwei knieend, wovon die vordere Vulcans Knie umfasst, die andre sprechend, indem sie beide Arme erhebt, zwei stehen mit erhobenem rechten Arm, die hinterste steht unbewegt, ohne Handlung, vor ihr ist ein Delphin. Eine spätere und nicht sehr bedeutende Composition [2]).

2) Edirt von Otto Jahn arch Ztg. 1858, XVI. Taf. 114, 4.

In einer andern wichtigen Sammlung, die neun Sarkophagreliefe mit bedeutenden Vorstellungen der häufig wiederholten, die berühmte Vase Lanti, schöne Statuen und Torse, mehrere ansehnliche Büsten enthält, ebenfalls gestochen, aber auch nicht für das Publicum (Outline engravings and descriptions of the Woburn Abbey Marbles 1822, 48 Tafeln), ist eine verstümmelte Platte mit Apollon, Athena und sieben Musen, die beiden andern fehlend, von ausgezeichneter Arbeit (pl. 5), woran fragmentarisch auch Inschriften zu lesen sind [3]).

3) Jetzt im Corpus Inscr. Gr. Vol. 3 n. 6324 c.

Galleria Omerica von Fr. Inghirami[1]).

2 Bände 1829. 1831.

Nächst der Galerie mythologique von Millin und den Bilderbüchern von Hirt und O. Müller ist kein anderes Werk vorhanden, welches im Verhältnisse zu dem Umfang und dem Preis eine so grosse Anzahl von Denkmälern enthielte: und da diese Bildwerke zugleich durch die Verschiedenheit der Klassen und der Zeiten lehrreich und durch die Gegenstände grossentheils wichtig oder auch ansprechend sind, so verdient das Buch zur allgemeineren Benutzung in Deutschland empfohlen zu werden. Es kann als Hülfsmittel, um sich zuerst mit einer Anzahl alter Kunstvorstellungen bekannt zu machen, um so besser dienen als der Herausgeber in seiner für Bekanntmachung alter Denkmäler gegründeten Anstalt Vasen, Gemmen und Bronzen geschickt auch in den Farben der Originale nachzubilden versteht. Namentlich wird das Buch, für Gymnasialbibliotheken angeschafft, denen unter den Schülern, welche Sinn und Fleiss genug haben, um sich zu dem Studium der Denkmäler vorzubereiten, sehr zweckmässig in die Hand gegeben werden können. Der Tischbeinische Homer mit Erklärung von Heyne und Schorn, welchen Hr. Inghirami durchgängig benutzt und oft mit grossem Lob erwähnt (z. B. p. 155—199), hat ohne Zweifel zu dem Unternehmen die Veranlassung gegeben. Wenn in diesem Werke, bei der noch geringen Anzahl der Denkmäler, die Anordnung wenig geregelt war, so hat Herr I. mit Recht

---

1) Allgem. Litter. Zeitung Halle 1836 April S. 587.

die Odyssee von der Ilias abgesondert und nach der Folge des Gedichts die Bilder zusammengestellt. Die erschienenen beiden Bände schliessen die Ilias ab; von einer Fortsetzung ist bis jetzt nichts bekannt geworden, obgleich der Herausgeber beabsichtigte, ausser der Odyssee auch andere Poesien durch ähnliche Sammlungen von Bildwerken zu commentiren. Er bestimmt, nach der Zueignung, sein Werk zunächst Familien, die ihren Kindern eine sorgfältige Erziehung geben und sie daher auch mit der Kunst bekannt machen wollen, was mit der der Alten anfangen muss. Diess hat auf die Anordnung und Behandlung Einfluss gehabt, indem der Vf. vorzüglich darauf aus ist, ein recht vollzähliges Bilderbuch zu geben, recht viele Stellen der Ilias durch die Bilder anschaulich zu machen, dem Gedächtnisse zu überliefern, jeden Gesang auszustatten, wodurch aber freilich die Monumente sehr oft auch unpassend und willkürlich den Stellen des Gedichts zugetheilt worden sind. Zu diesem Zwecke steht die symbolische Erklärungsart des Vf. in einem schlimmen Verhältnisse. Dass er darin einen kühneren Flug nimmt als irgend einer seiner Landsleute, dass er sich bei dem Anschauen der Monumente in leichte, sanfte Träume einer eigenthümlichen Symbolik und Mystik harmlos und unbekümmert um Kritik und Geschichte verliert, ist bekannt. Der zürnende, zurückgezogene Achilles ist ihm die Wintersonne, unter welcher die Natur leidet (S. XIII ff.) und die Bezüge zwischen „den solarischen Poemen“ und der Waffenrüstung der Heroen oder andern Neben- oder auch Hauptumständen der heroischen Kunstdarstellungen werden oft genug nach dem beengten Ideenkreise eines selbstgeschaffnen Systems festgestellt. Die Medusa auf dem Schilde des Achilles ist ein Emblem des Universum (2, 95); die Thiere in welche sich Thetis verwandelt, sind die des Thierkreises, sie selbst die jungfräuliche, mit Schlange und Löwe, bedeutet als die Jungfrau die Gruppe von Sternbildern, zu welchen die

Sonne nach dem Sommersolstitium gelangt, „und es waren demnach die Abenteuer des Peleus und der Thetis geheiligt die Geheimnisse des Sabäismus zu symbolisiren“ (2, 216); daher ist Chiron ihnen zugesellt als Meister der Astronomie (S. 213). Dass zur Ilias vorzüglich viele Bilder sich finden, erklärt sich dem Verf. nicht aus dem poetischen Interesse der Personen und der Geschichten, sondern aus dem Cultus der solarischen Heroen; und jedem Gesange schickt er ausser dem Inhalt, äusserlich genommen, eine Teocrazia Omerica del libro voraus. Daher verlangt er auch ausdrücklich, dass der Gelehrte sich bei den Thatsachen nicht viel aufhalten solle, wie der Dilettant, sondern „meditiren über die Philosophie, welche deren Ausführung motivirte“. Doch hat diese Richtung seiner Ansichten weniger Nachtheil als diejenigen, denen sie traurig oder widrig vorkommen könnte, befürchten dürfen. Denn in einer gewissen Region ist der Vf. klar, unterscheidet zwischen den Erklärungen seiner Vorgänger oft richtig und mit guten Gründen, und ein Vorrath schätzbarer Bemerkungen und Nachweisungen giebt auch dem Text im Allgemeinen Brauchbarkeit. Sollten in Deutschland ähnliche Werke künftig zu Stande kommen, so wird man allerdings einen ganz verschiedenen Zweck zu verfolgen haben. Es wird nicht darauf ankommen, den Inhalt des Homer in Abbildungen vorzuführen, wie der Römische ludimagister die Knaben nach der tabula Iliaca unterrichtet; sondern vielmehr im Zusammenhange zu zeigen, wie die Poesie auf die Kunst eingewirkt habe, wie insbesondere im Verhältnisse der einzelnen Poesieen untereinander, woraus selbst auf diese hier und da ein neues Licht fällt; und wie sich in der Behandlung der durch die Rhapsoden verbreiteten, durch ihre innere Vollendung sich tief und bestimmt einprägenden Geschichten und Charakterformen die Kunst zum Bedeutenden, zur Beschränkung, zum Ausdrucke, zur Methode und Consequenz, wie sie im Dienst eines er-

habenen Herren zugleich zu einer würdigen Freiheit und heiteren Eigenthümlichkeit sich gewöhnte. Von diesem Standpunkt aus sieht man einen ziemlich weiten Kreis von Studien sich eröffnen, die zu eben so belehrenden als anziehenden, dem jetzigen Stande der Alterthumskenntnisse sehr angemessenen Publicationen führen können und werden: und es ist nur zu wünschen, dass diese mit guter Ueberlegung und Vorbereitung unternommen werden, da besonders auch in diesem Fache das Uebereilte dem Vollkommenen leicht den Weg in das Publicum vertritt. Von der Vollständigkeit in den Abbildungen wird man bald zurückkommen, und kaum in die der Anführung einen grossen Werth setzen, vorausgesetzt, dass nichts von eigenthümlichem Gehalt übersehen werde. Auch Herr Inghirami hätte eine gute Anzahl der 260 Kupfertafeln ohne grossen Nachtheil sich ersparen können. Diese Tafeln enthalten, ausser der Büste und der Apotheose Homers Taf. I. II, der tabula Iliaca und den Bruchstücken ähnlicher Taf. III—VI, vier Statuen; 43 sind mit Vasengemälden, 45 mit Griechischen und Griechisch- Römischen Basreliefen, 68 mit geschnittnen Steinen angefüllt, 8 für Etrurische Urnen, 6 für Etrurische Spiegel; einige enthalten Wandgemälde, eine Pränestinische Cista mit Deckel, eine Lampe, eine Münze und verschiedenes Andere. Vier sind doppelt aufgeführt; die tabula Iliaca ist, auf 26 einzelne Tafeln zerschnitten in kleinen Bröckchen durch das Ganze vertheilt, und eben so sind auf 35 andern die Gemälde der Mailänder Handschrift, so weit sie reichen, mitten unter den Productionen ganz anderer Jahrhunderte ausgestreut. Beides erscheint ziemlich störend; auch die Vignetten jener Handschrift sieht man lieber an ihrer Stelle als ein schätzbares Denkmal ihres Jahrhunderts und einer in Geist und Auffassung durchaus veränderten Kunst. Um den übrigen Vorrath der durch Hrn. Inghiramis erspriessliche Thätigkeit und kunstgeübte Hand zur Sammlung vereinigten Denkmäler

zur leichteren Uebersicht zu bringen, zugleich aber das Verhältniss der Denkmäler zu der Poesie nach bester Einsicht richtiger zu stellen, werden wir zuerst diejenigen absondern, die uns nicht in eine Gallerie der Ilias zu gehören scheinen, die andern aber alsdann auf eine im Ganzen und zum Theil auch im Besondern von der des Herausgebers verschiedene Weise neu zusammenstellen. Die Aufgabe einer Recension des Werks wird wenigstens in Bezug auf die Denkmäler auf diese Art, so viel es in Kürze geschehen kann, vollständig erledigt werden.

Auszuscheiden sind vorerst diejenigen Monumente, die nur durch irrige Erklärung hier stehen. CI. Zeichnung auf Stein, Pitt. d'Ercol. I, 3, welche Köhler (Descr. d'un vase de bronze et d'un tableau d'Herculanum 1810) mit Verwerfung von acht eignen und drei früheren Conjecturen, sinnreich auf Adrastos und Arion bezogen hatte; hier zur Enttäuschung: „die Erklärer haben ihre Zeit in den Wind geworfen, indem sie aus einer Zeichnung schöpften, die fast in nichts ihrem Originale gleicht, wo bessere Nachforschung etwas ganz anderes habe entdecken lassen als was von den äusserst wenigen und übel zugerichteten übrig gebliebenen Zügen, woraus sich keine einzige ganze Form unterscheiden lässt, copirt worden ist.“ Diese Nachricht ist zu bedauern wegen der schönen Erklärung der Zeichnung aus dem Oedipus von Kolonos welche Thiersch in dem unlängst erschienenen glänzenden Programm, (Dissertation, qua probatur veterum artificum opera veterum carminibus optime explicari) p. 18—21 tab. 3 gegeben hat. CCXIV. Ebenfalls von dem Vf. selbst „eher zur Berichtigung als zur Vermehrung der Homerischen Gegenstände vorgebracht.“ Peleus aus Winckelmann 125, nach Lanzi, welchem auch Visconti Espos. di gemme ant. n. 348 zustimmt, die Sühnung durch Flusswasser wegen des erschlagenen Phokos (Ovid. Fast. 2, 35). LXXVI. Vasengemälde, auf Ilias 5, 785 bezogen, stellt den Streit der

Atriden vor der Abfahrt vor, wie Rec. anderswo zeigt (alte Denkm. III p. 25). Die genaue Auseinandersetzung der Geberden, die zuletzt der Canonicus Jorio Mimica degli antichi p. 363—66, tav. 17 gegeben, zeigt nur, wie viel darauf ankommt den rechten Moment zu erfassen. CVI. Vase aus Tischbein 1, 23, nach Italinsky für Dolon in Mitten des Odysseus und Diomedes gegeben, Gal. mythol. 150, 572. Die Vorstellung ist noch so wenig befriedigend bis jetzt erklärt, als die sonderbare Inschrift, Corp. Inscr. gr. 5. Doch ist die Deutung auf Aegisthos zwischen Orestes und Pylades wahrscheinlicher. CXI. Odysseus und Diomedes auf das Palladium, nicht gegen Dolon, ausgehend; Gemme aus Tischbeins Homer III, 5. Gal. mythol. 173, 570. XVI. Der Hamiltonsche Cammeo aus Tischbein I, 2, falsch erklärt als Homer von den Musen unterrichtet. CX. Silberschale Stroganow, Odysseus und Diomedes, statt die Waffen des Dolon der Pallas zu weihen, streiten über die des Achilleus, wie Köhler und Millin richtig erklärten. CXX. Die Seite der Vaticanischen Prachtvase, jetzt im Louvre, welche Millingen Uned. mon. 21 (mit ihm Müller Archäol. §. 143, 4. 413, 2) auf den Abschied des Achilleus und Patroklos von Peleus und Menötios deutet, Hr. Inghirami doch lieber, mit Panofka Vasi di premio I, auf Eleusinische Preisvertheilung bezieht. Wenn nur bekannt wäre, dass Helm, Schild und Speer die Preise gewesen seyen. Der anderen Erklärung steht entgegen, dass nur ein Abschied, wenn es einer wäre, zu sehen ist, der andere, der diesem entspräche, fehlt. CXXX. Gemme. Nicht Ajas den Hektor und die Troer herausfodernd; sondern die zusammengewachsenen Molioniden (alte Denkm. II p. 328). CXLIII. Nach Visconti Piocl. V, 23 Menelaos dem Apollo den Helm des Euphorbos weichend, nach Ilias 17, 60—70 was Gerhard Baschr. Roms II, 2 S. 232 widerlegt. Er denkt an Votivtafel eines siegenden Kriegers: es könnte auch von einem Grabsteine seyn. Vgl. die Rec.

des Musée du Louvre Pl. 223 (alte Denkm. II p. 163). CLVII. der berühmte fragmentirte Onyxcammeo, jetzt bei Blacas, der auch von Schorn IX, 4, von Visconti u. a. nach Winckelmann tav. 129, für den trauernden Achilleus und Antilochos genommen wird, stellt den Orestes und Pylades in Tauris vor, wie das Basrelief Grimani (jetzt in Weimar) zeigt. Eben so das Bruchstück eines Reliefs CLVIII, bei Winckelmann 130. XXXI ist eine Ergänzung des Cammeo von Pichler oder Marchand. CLXXV. Unedirte Vase des Grafen Balk in Moskwa, beachtenswerth, hier gegeben als der Sieg des Herakles über den Marathonischen Stier, was anspielen soll auf Ilias 19, 98, wo Zeus von Herakles spricht; noch wunderlicher, dass die vielen anwesenden Götter die Olympischen Spiele, als Stiftung des Herakles, und worin, nach Pausanias viele von ihnen selbst gekämpft, angehen und Kampfrichter darunter gemischt seyn sollen. Es sind zwei Hauptgruppen und Herakles ist dem Dionysos gegenübergestellt; diess ist das Wesentliche. Die Composition ist mit der bekannten d'Hancarvillscheno Oenomaosvase zu vergleichen. CLXXVI—CLXXVII stellen den Streit des Odysseus und Achilleus am Mahle vor. S. alte Denkm. II S. 559. CXCIV. Etrurische Urne, als Achilleus und Lykaon, Ilias 21, falsch erklärt: die Vorstellung ist unbekannt. CCI. Die von Millingen edirte Girgentivase, *ΑΧΙΛΕΕΥΣ* und *ΗΕΚΤΟΡ* kämpfend um eine Leiche, wesshalb man Memnon für Hektor vermuthet: hier aber wird zu Il. 22, 324 die Leiche supplirt, wonach dann wenigstens CXCIX nicht getrennt und unterschieden werden sollte. Aber der Kampf um eine Leiche ist eine mit keiner andern zu vermischende Kriegsscene. CCXIX. Sandstein aus einem Grab in Chiusi, mit flachem Relief in eigenthümlichem Styl, hier mit voller Willkür auf den Schwur des Antilochos 23, 583 gedeutet. CCLVII. So eine Etr. Urne, aus dem Museo Etr. Chiusino 27 auf Aeneas, der den Streichen

des Achilleus entzogen wird, 21, 261. 307. CCLX. Das Schiff der Tyrrhener mit Dionysos, im Innern einer Kylix des Pr. von Canino die aussen Gruppen von Kämpfern enthält: ein merkwürdiges Bild.

Sodann sondern wir ab die Vorstellungen, welche nicht die Handlung der Ilias selbst angehn, sondern nur die Ursachen zum Kriege, wie VIII Ganymedes vom Adler geraubt, IX Urtheil des Paris, X Paris zu Helena von Eros geführt, XI die Etruskische geflügelte *EΛINA*, XII das Capitolinische Rund mit dem Lebenslaufe des Achilleus, CXLI, Freier der Helena; Fragment eines Spiegels, unedirt, LIV und wiederholt CLXXXIX die schöne Bronze Hawkins, Anchises und Aphrodite; auch die in der Ilias irgend wie z. B. auch prophetisch, erwähnten, aber in den Umfang andrer Homerischen Poesien fallenden Gegenstände, als XLVIII das Relief mit Protesilaos und Laodamia, XLIX. LI Philoktetes in Lemnos, Etr. Urne, und Gemme, und L derselbe in Troja, Spiegel, XCI. XCII Iliupersis nach einer Etr. Urne und nach der schönen Vase Vivenzio, CXXIII dieselbe nach dem oberen Theile der Tabula Iliaca, XIII Ajas die Leiche des Achilleus davon tragend, der bekannte Etr. Scarabäus. Entbehrlich halten wir auch, oder würden wenigstens in besonderer Reihe vereinigen, die Bilder von Homer zufällig berührter, manichfaltiger, der Handlung selbst fremder Mythen und Gegenstände, wie XLVII die Mauern von Tiryns, aus Gell, CCXIII das sogenannte Grab des Patroklos aus Choiseul, LIII die Pygmäen und Kraniche, Vasenzeichnung, LVI Priamos (*ΠΡΙΑΜΕ*) im Kampf, angeblich mit Amazonen, eigentlich aber mit Männern, Vase, LXXXI. LXXXII Lykurgos, zwei bekannte Vasen, LXXXIII Bellerophontes von Prötos abgesandt, Vase im Museo Borbonico, LXXXIV Bellerophontes und Antea, diese auf einem Ruhebett liegend, und in den Spiegel blickend, den eine Dienerin ihr vorhält, Urne von Volterra, wiederholt auf den Mon. Etruschi, LXXXVI die alte Terracotta mit Belle-

rophontes und Chimära (eben so gut konnte auch die Vase aus Tischbein 1, 2 aufgenommen werden), LXXXVIII aus M. Flor. II, 1, 31. Gal. mythol. 155, 562, Millin Mém. sur l'enlèvemant du Palladium p. 7, weder als Kassandra, noch als Theano bei dem Palladium charakteristisch, sondern eine unbestimmte Variation eines solchen Thema. CII Meleager, Atalante, Atropos, Toxeus, Etr. Spiegel, CIII Kalyd. Jagd, Urne von Volterra, CXXI Achilles als Kind auf dem Rücken des Chiron reitend, Hippo daneben, aus den Marm. Taurin. wegen Il. 11, 830), CLXXX Achilles in Skyros aus R. Rochette 12 (wegen des 19, 327 erwähnten Sohnes), CLXXXII und CLXXXV Achilles sich wappnend in Skyros, eine Querseite von zwei Sarkophagen, übereinstimmend, XXXVI die andre des einen (des Capitolinischen), Abschied des Achilles von Skyros und die verlassene Deïdamia, CCXL die Familie der Niobe nach Cockerell, CXLI Fragment eines Etr. Spiegels mit Freiern der Helena, nach Lanzi unedirt, CCXXIII. CCXXIV Urtheil des Paris, zwei Spiegel, der zweite vielleicht etwas ganz Andres, CCXXV. CCXXXI Peleus und Thetis, zwei bekannte Reliefe, CCXXXIV Verwandlung der Thetis, Vase Pourtales aus R. Rochette Mon. inéd. I, I. CCXXXV Thetis von Peleus zu Chiron hingeführt, Vase des Etr. Mus. Chiusino. CLXXXVIII Achilles in die Ferse verwundet, unedirte Gemme des Museum zu Florenz. CCIII dasselbe, sehr vorzüglich. CXC der berühmte Florentinische Cammeo, Ganymedes, von dem Adler eben abgesetzt, und von Hebe dem Zeus entgegengeführt, wie wir die vielbesprochne Composition deuten möchten. CCXXXVI Ajas die Leiche des Achilles tragend, unedirter Skarabäus in Cortona. CLIV die gleiche Scene, die Leiche unbärtig, schönes Gesicht, unedirte Gemme, für Menelaos mit der Leiche des Patroklos gegeben.

Um die Kunstwerke zu einem alten Epos zur Uebersicht zu bringen, die verhältnissmässige Einwirkung eines jeden von diesen auf die bildende Kunst anschaulich zu

machen, stellen wir als Princip auf, dass man die Gattungen derselben absondern müsse. In Sculptur sind uns aus den früheren Perioden so wenige Darstellungen erhalten und die grosse Mehrzahl der Reliefe ist so spät und abstechend, dass man wohl thut an diesen eher den fortdauernden Einfluss so viele Jahrhunderte hindurchgegangener Compositionen oder auch das Besondere der späteren Zeiten für sich aufzuchen. Die geschnittnen Steine sind in ihren Darstellungen theils so abhängig von grösseren, aus denen sie entlehnen, theils so beschränkt, theils so unbestimmt, dass wir sie ebenfalls am liebsten unter sich zusammenstellen würden; doch könnten sie auch zum Theil zur Vergleichung, zur Ausschmückung, hier und da zur Ergänzung der einen oder andern Hauptreihe eingemischt werden, nur dass man wenigstens den andern sehr beträchtlichen Theil, der sich auf bestimmte Stellen des Dichters mit Grund nicht oder noch nicht zurückführen lässt, sondern Heldenfiguren und Kriegsscenen mehr allgemein und klassenweise darstellt, trenne und nicht willkürlich unterstecke.

Zur Ilias lässt sich allein aus Vasengemälden eine Gallerie bilden, über deren Reichthum man erstaunen wird, und selbst die aus den neueren Entdeckungen in Etrurien, die wegen ihres Alters und Sti's besonderer Aufmerksamkeit werth sind, ausgesucht, werden, verbunden mit einigen andern von verwandter Art, schon eine recht schöne Sammlung ausmachen. Mit der Klasse der Vasengemälde sey der Anfang gemacht, eine Ilias in Bildern vorzuzeichnen, indem wir unter die von Hr. Inghirami vorgelegten Zeichnungen die seit dem bekannt gewordnen einreihen.

Es folgt S. 595—616 eine Gallerie von 25 Vasengemälden, mit Vergleichung der von den Alten erwähnten Gemälde, die der Sculpturwerke, darunter 15 Basreliefe, dazu abgesondert die Etrurischen, zuletzt die Reihe der geschnittnen Steine.

Denkmäler zur Odyssee [1]).

In *Overbecks Bildwerken zum Thebischen und Troischen Heldenkreis* finden sich ausser einem, wie ich glaube,

1) Gerhards Archäol. Zeitung 1853 S. 106. Eine Nachlese, so wie die vorhergehende Abhandlung in Bezug auf die Ilias eine Vorarbeit aus meinen Sammlungen gewesen ist. Diese erstreckten sich über den Hauptinhalt des epischen Cyclus, das Troische und Thebische, hinaus indem sie parallel liefen mit meinem epischen Cyclus in zwei Bänden und den Titel erhalten sollten: der epische Cyclus in Bildwerken. Sehr gern konnte ich es geschehen lassen dass von einem mit diesen Denkmälern eifrig beschäftigten Zuhörer der Plan der in dem von ihm angenommenen Titel versteckt liegt, aufgenommen wurde, der zuerst öffentlich angedeutet ist in der Zeitschr. f. A W. 1834 S. 123. „Es wird einmal ein Cyclus von ausgewählten Bildwerken zu jedem der Gedichte dieser Klasse aufzustellen seyn, um ihre mächtige Einwirkung auch nach dieser Seite hin besser wahrzunehmen und in fortlaufenden Reihen die künstlerische Behandlung mit der dichterischen leichter zu vergleichen. Die Kyprien werden in diesem höchst wünschenswerthen Bilderbuche eine bedeutende Stelle einnehmen." Th. Bergks Widerspruch in derselben Zeitschrift 1850 S. 406 hat in dieser Ansicht nichts ändern können. Sie war wiederholt ausgesprochen in den Griech. Tragödien 1, 12, und das Buch wurde sogar angekündigt in der Vorrede zu den Alten Denkm. 1849 I S. VI. Auch schrieb ich von Rom aus, in einem Brief an Avellino in dessen Bullettino Napoletano 1843 p. 33 da molto tempo, vado preparando una zicca scelta de' monumenti recativi al ciclo delle favole epiche e tragiche un ciclo epico-tragico figurato ad uso degli studj philologici nella mia patria. Der im vorhergehenden Aufsatz gewonnene Gesichtspunkt der Sonderung der Monumente nach den Kunstarten, der für das kunsthistorische Studium mancherlei Vortheile gewähren kann, ist in jenen vorläufigen unter der Hand immer fortgesetzten Sammlungen und Aufzeichnungen aufgegeben wegen der überwiegenden Bequemlichkeit der ununterbrochenen Continuität.

nicht dahin gehörigen nur fünf Vasengemälde der neueren Gattung und vier kleine der älteren abgebildet und kaum noch eben so viele andre aus beiden Klassen angeführt. Davon einige nachzutragen wird also der Mühe werth seyn, da sie im Ganzen einen so grossen Vorzug vor der Menge der andern Darstellungen behaupten. Man kann füglich zwei Abtheilungen machen, die der natürlichen, reinmenschlichen Verhältnisse und die der fabelhaften Abenteuer, Gegenstände der gemüthlichsten und andre von phantastischer Art.

Die schöne Scene, *Telemachs Besuch bei Nestor*, mit dem Namen (nicht *ΝΕΣΤΟΡ*, sondern *ΝΕΣΤΩΡ*), No. 1, wo gleich bei der Begrüssung Nestors Tochter Obst oder Gebäck zum freundlichen Empfang herbeibringt (nach einer in Griechenland noch jetzt nicht ganz ausgegangenen Sitte, nur dass man wohl süsses Eingemachtes dem frischen Obst vorzieht), von einer 1845 in Ruvo gefundenen und 1848 für Berlin in Neapel erkauften Amphora (No. 1945 des Verzeichnisses), hätte vor vielem Andern die Aufnahme im Stich verdient. Durch sie ergiebt sich auch, dass Millingen Unrecht hatte, seine eigne Vermuthung über das Gemälde seiner Peint. de Vases pl. 55. 56 aufzugeben und lieber allgemein eine gastliche Scene anzunehmen, weil die Darstellung nicht mit Homer übereinstimme. So gut wie die Ankunft des Telemachos frei und nach Sitte und Cäremoniel der Zeit gemalt worden ist, eben so gut konnte auch dessen Abschied von Nestor, an dem dort zwei Töchter den Abschiedstrunk bereit halten, nach eigner Erfindung dargestellt werden. Wäre die Scene genreartig allgemein verstanden, so hätte das auffallend altergraue oder durchaus kahl aussehende Haupt des Alten keinen Sinn. Es ist wichtig sich endlich zu überzeugen, welcher grosse Unterschied zwischen Homers Darstellungen und den aus ihm geschöpften Gemälden ist; und verkennen lässt sich auch nach so manchen vorkommenden Beispielen nicht dass man für die bedeutenden Scenen des häuslichen Lebens

gern einen Typus aus der heroischen Poesie entlehnte. Ob freilich die Rückseite des Gefässes die Ankunft des Telemachos und des ihn begleitenden Nestoriden in Sparta vorstellen solle, wo ihnen Helena selbst, zwischen ihnen stehend, den Trank reichte, wie de Witte vermuthete (Cab. Durand no. 420. Coll. M. no. 63), ist ungewisser. Doch möchte ich lieber Beides zusammen annehmen als, mit E. Vinet, Beides zusammen ablehnen. Hiernach würde auch in Tischbeins Vasen 1, 14 Telemachos den Abschiedstrunk empfangen, Nestor hier nur weniger steinalt und weniger treuherzig, und zwei Töchter auch hier, der Composition wegen, gemalt sein.

Zu der Candelorischen Vase in München No. 7 (derselben welcher Gerhard im Rapp. Volc. p. 129 not. 135 mittelmässige Zeichnung zuschreibt), wird künftig eine von Campanari gefundne hinzukommen, die als eine der schönsten Vasen einer reichen Ausgrabung bezeichnet wird: „*Nausikaa*, die mit ihren Mädchen zum Fluss die Kleider zu waschen geht." Bull. d. I. 1834 p. 177. Schon ein Gemälde Polygnots, in dem Bau links von den Propyläen, enthielt Nausikaa nebst den mit ihr waschenden Mädchen und den Odysseus sie überraschend (*ἐφιστάμενον*, Paus. I, 22, 6). Da von dem Chortanz dieser Wäscherinnen bei Aeschylus die Rede gewesen ist, so bemerke ich, dass in Pompeji in der casa della fullonica (in der Strasse di Mercurio) vier grosse Waschstände zwischen ganz niedern Mauern, worin man vermuthlich das Zeug mit den Füssen stampfte, und an einem der Pilaster des Peristyls Gemälde von Wäscherinnen gefunden wurden.

Dagegen würde ich No. 8 u. 9 ausschliessen, das letztere Gemälde, welches Taf. XXXI, 2 auch abgebildet ist, unbedingt. Denn was wollen ein auf einem behauenen Stein sitzender König mit Scepter und, anstatt einer Schutz suchenden Flüchtenden, ein Mädchen, das ihm Obst aus ihrem Gewandbusen darbietet, wonach er reicht, neben

einem die Begleiterinnen der Nausikaa in Schrecken setzenden Odysseus, wenn auch an sich der glattbärtige nackte Jüngling, der, auf ein Knie niedergelassen, auf vier Mädchen ganz entgegengesetzte Wirkungen macht, wirklich Odysseus sein könnte? Auch das aus Stackelbergs Gräbern Taf. 23 herbeigezogene Gemälde erweckt mir weniger die Vorstellung eines Sophokleischen Chors der Wäscherinnen, welcher, da er nicht, wie bei Aeschylus, im Gemälde die Wäsche im stampfenden Tanz bearbeiten konnte, billigerweise Ball spielen sollte, als den eines Tanzmeisters, welcher zehn in drei Gruppen vertheilte Mädchen im Tanzen und in Luftsprüngen übt und durch seine lebhafte Bewegungen sie aufmuntert und antreibt. Noch weniger freilich als diese Jahnsche Erklärung kann ich die dagegen in der Arch. Zeitung IV S. 309 wieder hervorgezogene Stackelbergische billigen.

Dass Odysseus von *Alkinoos* Abschied nehmend zu verstehen sei auf dem aus Buonarroti von Millin Gall. m. 172, 639 gegebenen Medaillon, wie auch O. Müller anführt, ist eine sinnreiche Erklärung, bei welcher der Raum zu berücksichtigen ist: weit wahrscheinlicher wenigstens als was R. Rochette mon. ined. p. 368 not. 3 dachte, Berathung des Odysseus mit Eurylochos und auf der Säule das Bild der Galene, welcher der Anker kaum angemessen sein möchte.

Odysseus eingekehrt bei *Eumäos* kann ich nur vermuthen, nicht behaupten bei Dubois-Maisonneuve pl. LIV, 3 [Panofka Bild. ant. Leb. 14, 5], in einer Vorstellung, die der Text irrig zum „genre“ herabzieht. Odysseus hat edle Gestalt und das Kennzeichen der Mütze. An einer Stange trägt ein Mann zwei wirthschaftliche Körbe, *σῖτον δὲ σφιν ἔνειμε Μεσαύλιος,* (Od. XIV, 449), ein Schwein mit einem Jungen ist neben ihm. Die Inschrift *VEΔωO* möchte falsch gelesen sein.

Hieran knüpfe ich, indem andre Vasen in dieser, so wie auch in der Reihe der Fabeln nachher folgen mögen,

ein wohl erfundnes, jetzt verlornes Basrelief. Winckelmann liess es in der Wiener Ausgabe der Kunstgeschichte auf S. 135 stechen und bemerkt in dem Verzeichniss der Kupferstiche zu No. 7, dass es im Capitolinischen Museum sei (wo es jetzt sich nicht findet) und dass die Vignette „aus einem grossen Kupferstich, so für den 3. Band der Mon. ined. bestimmt war, hier ins Kleine gebracht worden und die Deutung anderwärts gegeben wird." Von hier muss es Fea genommen haben in der Storia d. a. I p. 238; welcher III p. 424 angiebt, es sei aus Villa Albani und scheine eine Speisekammer (dispensa) vorzustellen, indem er auf II p. 142 verweist: wo Winckelmann wirklich eine Albanische dispensa anführt, in der Dresdner Ausgabe IV, 4, 4. Darunter aber versteht er nicht diess, sondern ein wirklich Albanisches Relief und eine wirkliche Speisekammer, dazu mit lateinischer Inschrift, die nämlich bei Zoega Taf. 27. Die Vorstellung des andern Reliefs nun ist nach einem Cameo in Eckhels Choix de p. gr. pl. 37, 2, im Tischbein-Schornschen Homer, von Inghirami und auch von Overbeck No. 91 abgebildet worden. Kleine Abweichungen sind, dass im Relief die Mütze des Odysseus geflochten, die Lanze der Pallas weniger gerade gestellt ist, der Behelmte, der einen Widder schlachtet, an Eumäos anstösst. In der Vignette, einem Ausschnitt aus einer vollständigen Zeichnung, sind anstatt diese zu verkleinern, des Raums wegen, unten die Füsse, auf der rechten Seite die letzte Figur bis auf das rechte Bein und geschlachtete Schweinchen in ihrer Hand, oben der Helm der Pallas weggeschnitten worden. Der Stein selbst ist zwar nach Eckhels Urtheil von Meisterhand geschnitten; ob er aber wirklich auch antik oder erst in neuerer Zeit vom Marmor copirt sei, und so vielleicht auch der Taf. 20, welcher einen Ausschnitt aus einem andern Basrelief, der Ermordung der Aegisthos darbietet, wünschte ich noch von Andern geprüft zu wissen. Der Behelmte muss wohl Telemachos sein, der in

seiner Freude sich hergiebt an der Bereitung des Mahls Theil zu nehmen, so dass an das Mahl am Schluss des 16. Gesangs zu denken wäre. Eumäos und Philötios giebt Schorn im Tischbeinschen Homer an VIII, 7; Odysseus im Hause des Laertes VIII, 8.

Im Museum zu Parma ist an einer Vase *Odysseus von seinem Hund erkannt*, mit einer weiblichen Figur, Eurykleia. Rv. Odysseus sein Schwert haltend, *Kirke* und einer der Gefahrten mit Thierkopf, auch diess hier, wie die andere Seite, nicht im älteren Styl. Odysseus und der Hund, ähnlich wie No. 92, ist auch im Mus. Worslej. tav. 27, 30 der Mail. Ausg. Im Tischbein-Schornschen Homer VIII, 3. 4. 5, vgl. Schorn im Kunstblatt 1824 No. 102.

Penelope sitzend und den *Odysseus* anhörend, den sie noch nicht erkennt, an einem dreihenkligen Gefäss, mit *ΚΑΛΟΣ*, ist angegeben in der Reserve étr. (de Luc. Bonap.) p. 14 no. 52. Ein Gemälde von edelster Auffassung und Composition, ein Muster aus der guten Periode der Vasenmalerei, an einem sehr grossen bei Cäre gefundnen Krater, stellt dar *Odysseus*, eine langgestreckte Figur, sitzend vor *Penelope* und als Aethon ihr von Odysseus erzählend. Ueber ihren Stuhl ist ein Pantherfell gebreitet über ihm ist zu lesen *ΟΛVΤΕVΣ* (das *T* mit dem Querstrich nicht oben, sondern ein wenig tiefer, wie auf Mommsens Taf. I der Unterital. Dial. no. 14 von Nolanischen Gefässen, auch im Lucianischen Mus. étr. no. 1449 und sonst). An der Wand hängen Schild und Schwert. Während Odysseus in angenehmer Nachlässigkeit, behaglich sein übergeschlagnes Knie hält, schlägt sie in Sehnsucht nach dem Entfernten sich mit der Hand an die Stirne, ein Bild der Trauer und Unruhe. Zu beiden Seiten ist eine Nebenfigur, bei der einen erhalten . . *ΟΜΕΔΕΣ*. (Rv. Schlaf und Tod, geflügelte Jünglinge, tragen die Leiche des Sarpedon, unten und oben gefasst, sehr schön dahin). Diess in Gerhards Archäol. Zeit. IV S. 285 No. 17 kurz

erwähnte Gefäss sah ich unlängst wieder in der Sammlung Campana, die angeblich auf 930 Stück angewachsen und in langen Reihen von Sälen wohl aufgestellt ist [Mon. in. d. inst. VI, 21]. *Dieselbe* Vorstellung, aber „von alterthümlicher Strenge nicht frei," ist an einer Hydria aus Lokri im Museum zu Berlin No. 884 [ann. XXI. tav. I]. Odysseus, mit dem Reisehut auf der Schulter hängend, in gleicher Stellung als dort, erzählt; Penelope, mit etwas gesenktem Haupt, hört mit Theilnahme zu: der Ausdruck in früherer Kunst ist noch weniger tief und ansprechend. Auch hier ist ein Helm aufgehängt zwischen beiden. Nur hinter dem Odysseus sitzt hier ein Dritter, ein Alter mit Mantel und Stab, in welchem Gerhard im Verzeichniss den Laertes, Panofka wohl richtiger den Mentor erkennt, Archäol. Zeit. IV S. 248.

Das gar wohl gedachte Gemälde aus Pompeji No. 103, hat schon der wackre Gu. Becchi im Museo Borbon. I. tav. B, 1824 neun Jahre vor W. Gell, richtig gedeutet, Odysseus baarfüssig, mit dem von Eumäos ihm geschenkten Knotenstock, hat auf einem Stück Säule vor dem Hause sich niedergelassen; Penelope ist herausgetreten und sichtbar ist die Freude, womit er den Aeusserungen über ihre Treue gespannt zuhört; eine Dienerin schaut neugierig aus einem Fenster des Hauses heraus auf diese Scene.

Bei Baseggio in Rom sah ich 1846 in einer Kylix von schöner Zeichnung, wie mir schien, *Penelope*, sitzend zwischen zwei Säulen, also in oder vor ihrem Hause; eingehüllt wie in Trauer; vor ihr stehend *Odysseus*, bärtig mit langem Stab und Hut; hinter ihr und über die ganze andre Seite hin Figuren der Freier, alle als nicht zu jugendlich gezeichnete Männer die ihr Haus erfüllen und deren Anwesenheit und Zahl auch ohne irgend ein besondres Thun Bedeutung genug hat.

Toreutisch war auf einem silbernen Teller vorgestellt nach einem Epigramm (Anthol. Pal. IX, 816 p. 487) Odysseus, vor Telemachos und Penelope der Eurykleia ängst-

lich winkend ihn nicht zu verrathen, wie Jacobs richtig erklärt (Anim. III, 3 p. 678). Auf Odysseus, welcher der Penelope die von den Phäaken zum Geschenk erhaltnen Gewänder übergiebt, geht ein Epigramm unter den anathemathischen der Anthologie VI, 314, vermuthlich ein Gemälde. Penelope war von Zeuxis höchst charakteristisch gemalt nach Plinius; Odysseus von Nikomachos. Statuen der Penelope und der Eurykleia von Thrason im Tempel zu Ephesos erwähnt Strabon. In Ithaka wurde nach Thiersch (Epochen S. 273) eine aus kleinen bronzenen in einem Halbkreis vereinigten Figuren bestehende Wiederholung einer Gruppe gefunden, welche die Fusswaschung nach des Odysseus Heimkehr darstellte, wovon Bröndsted nur das Bild des Odysseus selbst erhalten konnte.

Von den ungemein schönen Thonfriesreliefen, welche die Fusswaschung und die trauernde Penelope darsellen, finden sich Wiederholungen, ausser den zu No. 97 u. 101 angeführten, aus Tusculum in Caninas Tuscolo tav. 3. 4 p. 13 und in den Kestner'schen Sammlungen, und ist das zweite auch in Kopenhagen (Musée Thorwaldsen I p. 116 no. 104), das andre auch bei dem Marquis von Rockingham (Terracott. of the Brit. Mus. p. 9). Beide sind auch abgebildet in dem Rec. des pl. pour l'hist. du Cab. des Méd. par du Mersan 1838 pl. 23. 24. Kleine Verschiedenheiten kommen hier wie in andern der classischen thönernen Friestypen vor. — Odysseus an der Narbe erkannt enthält eine Paste in Tischbeins Homer II, 5 (vielleicht No. 100).

Penelope scheint allerdings auch gemeint zu sein in zwei Vasenbildern der Annali d. Inst. XIII tav. J. K. p. 261. Nachdem sie in dem ersten J. de Witte im Cab. Durand no. 419 an einer Amphora aus Nola vermuthet hatte in einer auf einem Stuhl mit Rücklehne sitzenden Figur in langem Gewand und Peplos, welche Wollknäuel hin und her wirft und durch eine Ente, *πηνέλοψ*, vor ihren Füssen, statt des beigeschriebenen Namen, bezeichnet sein

würde, kam an einer Vase in Neapel derselbe Vogel vor, auf der Hand einer stehenden, vom Hals bis zu den Füssen verhüllten Figur, vor welcher ein Wollkorb steht. Diese ist ohne Nebenfigur; der andern steht ruhig ein junger Mann im Mantel, mit einem Stab, gegenüber, den man Telemachos nennen darf. Wegen dieser, nicht einmal untrüglich gewissen Deutung soll man indessen nicht jede Frau, bei der eine Gans ist, ein Vogel sehr bestimmter Bedeutung bei den Alten, oder ein Arbeitskorb steht, für Penelope halten; wie z. B. Italinsky wegen des letzteren das anmuthige Bild Tischbein I, 10, wo eine *ΚΑΛΗ* sitzt zwischen zwei stehenden Zofen, wovon die eine einen Spiegel hält. Das ebenfalls sehr gefällige Gemälde in Millingens Vases de Sir Coghill pl. 22, ein junger Mann mit knotigem Stab, gegenüberstehend einem an Spindeln im Stehen spinnenden jungen Weib, ein *ΠΑΙΣ ΚΑΛΟΣ* einer *ΚΑΛΕ* gegenüber, kann nach dem Anzug und der treuherzigen Miene gar wohl ein ehrbares häusliches oder für einen Hausstand bestimmtes Paar vorstellen.

Die *Freier* durch Odysseus getödtet, von Polygnot, enthielt die Wand des Pronaos im Tempel der Athene Areia zu Platäa. Auf ihre Erlegung durch Odysseus und Telemachos wird die andre Etrurische Aschenkiste von Cetona bei Chiusi Annali d. I. XIV tav. E von Emil Braun p. 48 und Bullett. 1843 p. 61 mit Recht bezogen, wie undurchdringlich auch die Etrurischen Ideen sein mögen, die sich daran gehängt haben. Weit weniger sind die Bemerkungen von Micali zu seiner Abbildung in dem letzten seiner drei Bände Monumenti tav. 49, I zu billigen, worüber Cavedoni in seinen Osservazioni crit. p. 20 sich verbreitet.

Was nun die andre Abtheilung oder die Fabeln betrifft, so bedaure ich von *Proteus* und *Menelaos*, die schon am Amykläischen Thron vorkamen, und anderen Darstellungen an einer Vase des Bourbonischen Museums in Neapel augenblicklich genauere Notiz nicht auffinden zu kön-

nen [mus. Borb. XIII, 58]. Die „vielleicht einzige“ Vorstellung eines unter Schiffstrümmern *schwimmenden Odysseus*, mit zwei aus der Höhe blasenden Gesichtern von Winden, glaubt E. Braun an einer Lampe der Fogelberg'schen Sammlung (jetzt in München) zu erkennen, Bullett. d. Inst. 1844 p. 41. Odysseus auf dem Flosse war nach Plinius von Pamphilos gemalt.

Zu der Nolanischen Vase mit der *Blendung des Polyphem* No. 10 kommt eine andre archaische hinzu, wovon ich einst die Zeichnung bei Gerhard sah. Der riesige Polyphem sitzt; drei mit Schwertern umgürtete Begleiter des Odysseus, oder er selbst voran mit zween, wiewohl er sich nicht unterscheidet, führen den horizontal über ihren Köpfen gehaltnen Pfahl nach dem Auge (Rv. Fünf Kämpfer). An einer Amphora aus Capua in Berlin in dem Nachtrag des Verzeichnisses 1850 No. 1929, ist die Scene anders und „in Caricatur“ dargestellt. An einer Aschenkiste von Volterra bohrt Odysseus allein den Balken in das runde Auge, Uhden in den Schr. der Berl. Akad. 1816 S. 37. Diess und die Werke der Kirke, die Sirenen und die Unterwelt sind es, die man aus dem Kreise der Odyssee an diesen Etrurischen Kasten findet. Odysseus den Becher hinreichend, ähnlich wie die Pamfilische Figur No. 19 (Tischbeins Homer VI, 2), ist im Museum Chiaramonti, s. Gerhard in der Beschreibung Roms II, 2 S. 84 No. 499. Ueber das Relief No. 23 (wo Gal. mythol. 172, 632* für 174—632 zu lesen ist), s. auch Clarac M. du Louvre pl. 323, 249 p. 682 und Zeitschr. f. a. Kunst S. 422. No. 27 ist auch in Houels Voy. pitt. de la Sicile Tom. 2 pl. 137 und in Tischbeins Homer VI, 4.

Die Capitolinische Gruppe No. 17, besser in der kleinen Erzgruppe Pourtalès bei R. Rochette Mon. inéd. pl. 62, 2 p. 356, und frei von der Syrinx, welche dem Marmor zugleich mit der restaurirten Hand gegeben worden ist, gehört wahrscheinlich nicht hierher. Heyne hat zum Tischbein'schen Homer VI, 3 wohl bemerkt, dass die von

Polyphem getretne Figur, nach ihrer grossen Jugend und Zartheit, auch nach der Kopfbinde, die sie trägt (und beide Köpfe sind im Marmor, wenngleich aufgesetzt, doch alt, wie Platner in der Beschreibung Roms III, 1 S. 144 bezeugt), nicht einer der Gefährten des Odysseus, sondern *Akis*, der Geliebte der Galatea seyn möge. Die Wuth des Kyklopen gegen Akis und die Liebe der Galatea zu ihm sind aus den Römischen Dichtern bekannt, aus Ovid (Met. XIII, 750), Silius (XIV, 221), der Lateinischen Anthologie (I, 148, Serv. ad Ecl. IX, 39), und es konnte gar nicht fehlen, dass in dieser Mustercaricatur der Leidenschaften den komischen Bildern zarter Verliebtheit auch andre der bestialischen Eifersucht gegenüber gestellt wurden. Ein solches weist die Gruppe auf, nach Massgabe der Aufgabe fein und gut gehalten. Der Riese zerrt den getödeten oder vielleicht nur ergriffenen und sein Schicksal noch erwartenden Akis, über dessen Tödung die Sagen natürlich wechselten, und weidet sich an seiner Rache. Ein Hochrelief in München, das der damalige Kronprinz von Bayern in Rom kaufte, stellt dasselbe dar, obgleich Schorn an Akis nicht gedacht hat, Kunstblatt 1828 S. 190, Glyptothek VI, 137 S. 121. Polyphem sitzt „auf einem Felsen am Meer und hält in der aufgeschwungenen Rechten eine Keule, während er mit der Linken einen todten nackten Körper aus der Fluth zieht.“ Dieser letzte Zug, der im Morgenblatt 1810 S. 298 angegeben ist, würde, wenn er sich wirklich erkennen lässt, die Rachlust malen, die sich von ihrem Opfer, das der grosse Akisfelsen, nah am Ufer nächstens bedecken wird, nicht sogleich trennen mag. Auch der Karneol No. 43 dürfte hierher zu ziehen sein.

Odysseus *unter dem Widder* geklammert ist in Vasenbildern nicht selten. Eines der vorzüglichsten besitzt E. Braun in Durchzeichnung, Odysseus gravitätisch unter den mächtigen Widder gestreckt, viele sinnlose Inschriften umher. Solche finden sich auch an einem Lokrischen Gefäss

mit derselben Vorstellung und einem Baum dahinter, aber mit schwärzlichen Figuren auf weissem Grunde (Rv. Kriegsleute), in der Karlsruher Sammlung, s. Jahrb. des Alterthumsvereins der Rheinlande II, S. 61, wo auch eine unedirte Wiederholung in München angeführt ist. Eine andre, zwischen zwei Mantelfiguren, besitzt Col. Leake in London, und im Catal. del Pr. di Canino, genauer in der Französischen Ausgabe, No. 1449, ist ein einhenkliges Gefässchen, Odysseus mit dem Schwert in der Hand unter dem Widder, mit den Beischriften *ΛΦΟΘΟΛΤΣ* und *ΛΑΙΙ*. Auch an einer Fogelbergschen Lampe kommt die Gruppe vor, Bullet. 1844 p. 41, und im Brittischen Museum sah ich sie in einer kleinen Gruppe in Erz.

Unter den Darstellungen der *Kirke* ist die welche O. Jahn, Arch. Beitr. S. 407, dem Overbeck S. 782 folgt, ich verstehe nicht warum, für mehr als problematisch erklärt, vorzüglich zu beachten. An demselben Gefässe sind in oberer Reihe Oedipus mit der Sphinx und ein Greif mit einem Kämpfer, in der unteren Kirke mit einem Löwen, Eber und Wolf dargestellt, diess alles in geistreich phantastischer Weise. Die drei Verwandelten der Kirke stecken gerade in den von Homer genannten Thieren (X, 212. 239); die Zauberin, die originell und charakteristisch gezeichnet ist, hat oben mit einer gebietenden Handbewegung das Werk vollbracht, ihre Zauberbüchse ist aufgestellt, auf ihren Zauberstab stützt sie sich nur, indem sie hinter Felsen nackt, mit flatterndem Peplos hervorgeht. Hier sind also Wunderthiere zusammengestellt, Sphinx, Greif und die aus Menschen verwandelten natürlichen Thiere, die man zumal in dieser Umgebung und durch die Erinnerung an Homer und durch die Geberde der gemalten Kirke leicht als verwandelte erkennt, während anderwärts die Menschen mit Thierköpfen besseren Effect machten. Die ganze Verkehrtheit der aus Vorurtheil oft verdrehten Kunsturtheile Micalis erkennt man darin, dass er diese Malerei für etrurisch

erklärt. Dass sie echt griechisch sei, hat auch Cavedoni bemerkt in den schon erwähnten Osservazioni p. 25. In Nola sah ich im Sept. 1842 bei Hr. Dominico Soglia an einem der schönen lekythenartigen grösseren Gefässe auf der einen Seite *Kirke* mit dem Zauberbecher, auf der andern einen der Gefährten mit *Schweinskopf*. Den „bisher unedirten“ Spiegel No. 57 werden auch die Annali d. Inst für 1852 tav. H bringen, mit Erklärung von O. Jahn p. 210. Die Sicilische Lekythos aber No. 49, mit Kirke und vier verwandelten Gefährten, ist von der No. 51 angegebenen, in Gerhard's Besitz, nicht verschieden [2]).

Odysseus den Schatten des *Elpenor* citirend hat man in den Impronte gemm. VI, 47 zu erkennen geglaubt, Bull. 1839 p. 110. Den Schatten seiner Mutter Antikleia befragte er auf dem achten der Epigramme im Tempel der Apollonis in Kyzikos in der Anthol. Palat. Ueber den No. 64 erwähnten, wichtigen Spiegel Mon. ined. II, 29 (nicht 39) schrieb auch Grifi (dello specchio rappres. Ulisse e Tiresia, Roma 1836 4.), welcher die Namenserklärungen von Bunsen, Campanari und P. Secchi bestreitet. Einiges ist auch bemerkt Bullett. 1840 p. 58.

Für das schöne Gemälde des *Sirenen*-Abenteuers No. 67 ist es nicht unwichtig, dass das andere Bild an derselben Amphora (im Katalog des Prinzen von Canino No. 829, jetzt im Brittischen Museum No. 785), die drei schwebenden Eroten *HIMEPOΣ*, Pothos und Eros, damit in Verbindung stehe. Denn die Sirenen sollen hier Liebe bedeuten. An einer von dem ersten Herausgeber angeführten Cornaline Blacas sind auf der einen Seite zwei Sirenen auf der andern zwei Eroten. Die Sirene über der Entführung der *ΘΑΛΙΑ* durch den Adler in Tischbeins Vasen I, 26 schwingt Tympanon und Tänia, und das Tympanon hat auch der Eros bei der Baccha das. I, 50 und sieht

2) Kirke ein Schwein fütternd, Vase von Nocera (Bull. Nap. 1857 V, 71 f. tv. V, 2.)

man in ähnlicher Bedeutung öfter. An einer Kylix von Nikosthenes im Cab. Durand No. 418 (übergegangen an Beugnot) sitzt nur eine Sirene auf einem Felsen und zwei Schiffe segeln vorüber. No. 77 ist bei R. Rochette pl. 61, 1, nicht 61, 2. In dem Basrelief Landsdowne in den Mon. d. I. IV, 29 (Annali XIV p. 155) scheint das Schiff des Odysseus mit den drei Sirenen darüber mit den Schiffen der beiden andern Abtheilungen und der figurenreichen Einfassung in einen phantasievollen, aber schwer zu errathenden allegorischen Zusammenhang gesetzt zu sein. An einem Lampengriff abgebildet im Bullett. Napol. 1846 tav. III. 5 und ausführlich besprochen von Avellino 1847 p. 39 f. 45—47, ist Odysseus, an den Mast gebunden und bestrebt sich loszureissen, von einem Jüngeren gehalten, während ein dabei sitzender Bärtiger zuzureden scheint. Eine Etrurische Urne mit dem an den Mast gebundnen Odysseus ist auch in den Antiq. Pourtalès No. 10; eine andre Nachahmung im Antiquarium zu Mannheim nach dem Verzeichniss von Gräff II, S. 8. Die Gemme No. 72 ist in Millins Gal. m 167, 638 aus Paciaudi in umgekehrter Richtung abgebildet.

Skylla kommt in Vasenmalerei [Relief] wenigstens No. 68 an der Kylix in Berlin mit dem viermaligen Schiff des Odysseus vor, woraus man vermuthen möchte, dass auch an dem vorhin erwähnten Landsdowneschen Basrelief das Schiff des Odysseus dreimal vorgestellt wäre. Wie sehr die Skylla die Maler beschäftigte, zeigen die Beispiele bei Plinius, die Skylla in Rom von Nikomachos, die von Phalerion, die von Andokides bei Andern. Von Nikias, dem Maler der Necromantia Homeri (No. 60), war auch Kalypso zweimal gemalt, der Kyklop von Timanthes. Eine Skylla, die in drei Seehundsrachen drei Gefährten verschlingt, woran aber der obere Theil fehlt, ist abgebildet Marm. Oxon. P. 1 tab. LI, 132 und ist von echt Griechischer Ausführung. Damit ist das Gemälde Pitt. d'Ercol. III, 21 zu vergleichen,

wo auch drei der Gefährten gefasst sind und Skylla dabei ein Ruder schwingt.

Sehr sonderbar und ihre Aufklärung erst noch erwartend sind zwei Vasengemälde. Das eine aus Pästum im Museum zu Neapel, bei Dubois-Maisonneuve pl. 72 und Panofka sur les noms des Vases gr. pl. VII, 1 p. 9 not., enthält *ΟΔΥΣΣΕΥΣ*, auf Felsen gelagert, das Schwert in Händen. Ein junges Weib mit der sogenannten Cista mystica geht auf ihn zu. Hinter dieser steht ein Jüngling mit Lanze an einer Stele, wobei geschrieben steht *ΤΗΛΕΜΑΧΟΣ*, vor einer sitzenden weiblichen Figur, die eine Amphora auf dem Schoosse hält und einen Kranz unter sich hat und vor welcher *ΚΑΛΕ* (so ist auch bei Dubois für *ΚΑΛΣ* zu lesen, ein Fehler der auch bei Tischbein 1, 10 vorkommt), gerade vor dem Namen Telemachos geschrieben ist. Hinter ihr eine weibliche Figur mit einem Spiegel. Müller in der Archäol. §. 416, 1, indem er irrigerweise liest und verbindet *Τηλέμαχος καλός*, nennt das Ganze „Odysseus an Telemachos Grabe, nach einem dunkeln Mythus", Panofka noch unglaublicher die zweite Hochzeit des Odysseus. Dass Cäremonien zu verstehen seien, wird durch das untere Feld noch wahrscheinlicher, welches man in Neapels Antiken S. 261 beschrieben findet. Der Aechtheit der Inschriften zu misstrauen ist nicht der entfernteste Grund. — Sodann macht R. Rochette in den Mon. inéd. pl. 76, 7 bekannt *ΟΔΥΣΣΕ . Σ* sitzend, nackt, jung, unbärtig, hinter ihm ein Mädchen mit Cista, vor ihm ein auf einen Stab gestützter Jüngling zwischen einem Hündchen und einem Schwan, worin ich eben so wenig als dort etwas Mythisches erkennen kann. Der Herausgeber meint p. 251 Eurynome, die treue Magd der Penelope, oder die Amme des Odysseus Eurykleia. Man begreift, dass bei einem Kämpfer, zwischen zwei Weibern, wie es in zwei Gruppen bei Dubois pl. 66, 3. 4 der Fall ist, *ΤΗΛΕΜΑΧΟΣ* nach der Wortbedeutung, nicht als Sohn des Odysseus

geschrieben wäre. Aber Odysseus und Telemachos zusammen sind doch nur die bestimmten Personen der Sage, und mit welcher Art von *τελετή* sind sie in Verbindung gesetzt?

Falsche Erklärungen aus der Odyssee sind wir los geworden Pitt. d'Ercol. III, 6 durch O. Jahn über Paris und Oenone 1844 S. 13, der darin diese erkannte; Kirke in einer Zauberbude nach Gell New Pomp. pl. 72 p. 150 in Müllers Archäol. a. a. O. durch denselben, Arch. Beitr. S. 402—406. Gegen manche Benamsungen wie Odysseus und Telemachos in den Lambergschen Vasen I, 94 p. 92, Odysseus ankommend bei der Kalypso an einer in Neapel, Odysseus die Penelope wiedererkennend in einem Vaticanischen Relief u. a. ist es heute nicht mehr nöthig ein Wort zu verlieren.

Die zwei grossen Monumente von Xanthos [1].

Würdig neben den Statuen von Aegina zu stehen sind die Reliefe des älteren grossen Denkmals von *Xanthos in Lykien*, das nicht nach der Einnahme der Stadt durch Harpagos Ol. 58, 3, ungefähr die Zeit, in welcher jene entstanden sein möchten, errichtet sein kann. Denn bei dieser giengen alle Xanthier bis auf die abwesenden Familienväter unter (Herod. I, 176.), und nachher als Lykien tributpflichtig war und, bei eigner Verwaltung der Städte und vermuthlich schon damals einer Conföderation, doch einen Persischen Agenten in der Hauptstadt Xanthos hatte, wurde ein so ansehnliches Grabmal gewiss keinem der Unterworfnen erbaut. Auch lässt bei aller Verschiedenheit der Figuren der alterthümlich strenge, doch schon von Anmuth leis umflossene Styl, die bewundernswürdige Einfalt, Wahrheit und bereits erworbene Sicherheit und Feinheit der Arbeit mit Wahrscheinlichkeit annehmen, dass das Lykische Werk ungefähr in der gleichen Zeit entstanden sei, als das andre in Aegina: ob aus einheimischer Schule oder unter dem Einfluss der zur Zeit hochberühmten Werkstätte von Chios oder der Schüler des Dipönos und Skyllis, diess wird nie auszumachen sein. Auf dieser Stufe kann die Kunst, wie das neuere Italien lehrt, auf den

1) Zwei Paragraphen 90* u. 128* aus der dritten Ausgabe von K. O. Müllers Archäologie 1848. Bullett. d. Inst. archeol. 1847 p. 65—72.

verschiedensten Punkten, bei geringer Verbindung unter einander von innen heraus die wunderbare Uebereinstimmung entwickeln, worin wir diese Lykisch-Griechischen Werke mit den sonsther bekannten Griechischen Denkmälern erblicken. Wie weit stehn hinter diesem Denkmal die Friesstücke von Assos zurück.

Hr. Karl *Fellows*, dem wir die überraschende Erweiterung der Kunstgeschichte durch das Lykische Alterthum verdanken, für dessen im Lande gesammelte und dem Nationalmuseum geschenkte Denkmäler dieses ein besondres grosses Gebäude errichtet hat, machte diese Entdeckung auf seiner ersten Reise 1838. (The Xanthian Marbles, their acquisition cet. L. 1843.) Abbildung der Reliefe s. in Fellows Journal written during an excursion in Asia Minor L. 1839. p. 231 und eine bessere in seinem Account of discoveries in Lycia L. 1841. p. 170, wiederholt in Gerhards archäologischer Zeitung 1843. Tf. 4. S. 49, noch sehr berichtigt und verbessert M. d. I. IV tv. 3., womit zu verbinden die sehr eindringende Beschreibung und Erklärung von E. Braun Ann. XVI, p. 133. Bull. 1845. p. 14 und im N. Rhein. Mus. 1844. S. 481—490. vgl. Gerhard Archäol. Zeit. 1845. S. 69. Das Grabmal ist, wie noch vier andre, meist in Xanthos selbst gefundene, ein viereckter Thurm aus Kalkstein in einem einzigen Stücke auf einer Basis, so dass der Fries über 20 F. vom Boden war, über dem Fries ein starker Karniess mit Abacus darauf. Die Figuren sind ungefähr wie am Fries des Parthenon, 3 F. 6 Z. hoch, und vertheilt auf je drei weissen Marmorplatten auf jeder Seite; die Ost- und Westseite 8 F. 4 Z., die beiden andern etwas weniger lang. M. d. I. IV. tv. 2. Auf der westlichen als der Hauptseite ist der Fries durch eine kleine Thüröffnung, worüber eine säugende Kuh, wie über einer ähnlichen (Fellows Asia M. p. 226).

ein Löwe ist, durchbrochen; diese Thüre führt in eine achthalb Fuss hohe Kammer und ist sehr unbequem um einzusteigen, wohl eher zum Hineinschieben eines Aschenkastens oder von Spenden bestimmt. Diese Einrichtung hat Aehnlichkeit mit dem Grabe des Kyros §. 245, A. 2. Die Kunst hingegen erscheint nicht nur im Ganzen rein Griechisch, sondern es treffen noch überraschender einzelne Figuren überein, die thronenden Göttinnen mit der Leukothea Albani, von der darum ein Abguss genommen und neben der Grabkammer aufgestellt worden ist, nach dem Anzug überhaupt die weiblichen Figuren mit der den Wagen besteigenden Göttin und der gewappnete Mann mit dem Aristion der Stele in Athen (§. 96. n. 19.). Um so auffallender ist das Fremdartige, Eigenthümliche in den dargestellten Religionsgebräuchen, Göttern und deren Attributen. Die Compositionen der vier Seiten sind deutlich in einheitlichem Zusammenhang und engerm Bezug unter einander. Auf der Seite mit der Grabespforte sind allerdings Demeter und Kora, jene mit einer Patera, die jüngere Figur mit Granat-Frucht und Blüthe, nebst den drei Horen oder Chariten, die mittleren mit Granat-Apfel und Blüthe, die hintere mit einem Ei, mit grosser Wahrscheinlichkeit zu erkennen; und da auf den drei andern Seiten die Mitte eingenommen wird von drei thronenden Göttern, mit Stäben, in weiten Aermelgewändern und Mänteln, zwei bärtig, der dritte ohne Bart ohne jünger zu sein, so dringt sich der Gedanke an die drei Zeus von selbst auf (nur dass dann Poseidon nicht aus diesem Bezug heraus auch mit der Demeter als Phytalmios insbesondre zu verbinden ist). Doch wird diese Annahme durch ein dem Bären am meisten ähnliches Thier unter dem Stuhl des einen, einen Triton als Ornament unter der Stuhllehne und eine Granatblume in der Hand des andern und Granatäpfel in beiden Händen des dritten nicht unterstützt. Diesen drei Göttern scheint eine Familie Geschenke zu weihen, der geharnischte

Mann seinen Helm, die Frau eine Taube, ein Kind einen Hahn und einen Granatapfel. Diess Kind ist auf der andern breiteren, der mit der Thüre und den zwei Göttinnen gegenüber liegenden Seite, welche an den Enden noch zwei und eine stehende, gleich den Horen gegenüber untergeordnete Figuren hat, wogegen die Enden der zwei schmäleren Seiten von vier sehr schönen mädchenraubenden Harpyien eingenommen werden. So passend und verständlich bei einer Grabvorstellung diess Beiwerk ist, worauf man Anfangs auf mancherlei Weise spielend die Figuren der Hauptvorstellung bezog, so wenig lässt diese selbst sich im Besondern und aus den künstlich herbeizuziehenden, meist selbst seltnen oder nach ihren Bezügen, nach Zeit und Ort mehrdeutigen und völlig zusammenhangslosen Einzelheiten einheimischer Griechischer Mythologie und Symbolik bestimmter erklären. Von farbigen Ornamenten erkennt man Spuren ausser dem Blau des Grundes in der rothen Helmspitze und dass die Leisten der Plinthen und an den Thronen bei ihrem niedrigen Relief bemalt gewesen sind.

Proben weit früherer Kunst und in rauherem Stein aus Xanthos sind in London eine Stele mit zwei Löwen darauf, mehrere Thiere aus einer zur Zeit der Römer gebauten Mauer, zum Theil abgebildet Lycia p. 174. Sehr alt sind auch Stücke eines Frieses ähnlich dem von Assos, ein Bär, ein Hirsch, ein Löwe einen Hirsch zerfleischend, ein laufender Satyr mit einem Baumzweig; ein schmälerer Fries mit fechtenden Hahnen und andern Vögeln, vier geflügelte Sphinxe von einem Grab und eine kauernde Sphinx von vollendeter Arbeit im strengen Styl u. s. w. Löwe und Stier sind vorherrschende Gegenstände in der Lykischen Sculptur (Lycia p. 173), und Löwen sollen noch in den Lykischen Bergen leben (p. 182.) Uebrigens sind alle Monumente des neuen Lykischen Museums aus Xanthos; von andern Städten, Tlos, Telmessos, Pinara, Myra, Kadyanda, hat Hr. Fellows nur Zeichnungen und einige Abgüsse mitgebracht.

Die Zeit des Mausoleums ist die äusserste Grenze jenseits deren daszweite grosse Denkmal von der Akropolis von *Xanthos* nicht herabgesetzt werden kann. Erst bei seiner dritten Reise entdeckte Hr. Fellows durch emsigste Nachgrabung und mit vielem Glück die weit umher zerstreuten Bestandtheile, woraus er nachmals den unter dem Namen eines Mausoleum oder eines Ehrendenkmals des Harpagus bekannten Bau in Zeichnung zu reconstruiren sinnreich versucht hat. Noch kommt es darauf an, ob diese Herstellung des Jonischen Gebäudes völlig sicher stellen kann, dass die Statuen, die über Mänaden des Skopas in Kühnheit und Leichtigkeit der Darstellung noch hinausgehn, zu dem Gebäude gehört haben, dessen meisterhafte Friese eher auf die Zeit derer von Phigalia hindeuten.

Dieser Friese sind zwei, der eine 3 F. 4 Z., der andere 1 F. 3 Z. hoch, der grössere aus 16 Marmorplatten. Die Composition im Ganzen und der Zusammenhang einzelner Theile bleibt ungewiss, da nur ein Theil aufgefunden ist. Der grössere Fries stellt eine Schlacht dar mit dem Feuer und der Lebendigkeit der Darstellungen von Phigalia, aber eine wirkliche Schlacht und mit Nachahmung der Wirklichkeit auch in den Rüstungen der Kämpfer, nach welchen die beiden Seiten schwer zu unterscheiden sind. Deutlich sind langbekleidete Jonische Hopliten, Lykier ähnlich wie Herodot (VII, 92.) sie beschreibt, Andre tragen Anaxyriden, die Bogenschützen Lederharnische; zwei Arten von Helmen, das Laiseïon (Philostr. Imagg. p. 323.) Auf fünf Platten sind Hopliten gegen Reiter im Gefecht, auf andern blosse Fusskämpfer, die mannichfaltigsten Kampfgruppen. Die Lanzen, Schwerter und Bogen waren nicht ausgedrückt, nur als Ausnahme von diesem Princip findet sich ein Schaft in Marmor, ein Loch zum Einstecken eines Schwerts in die Hand. Auf dem kleineren Fries ist dargestellt die Einnahme einer Stadt, Niederlage aussen, welcher die Belagerten von den Mauern zusehn, Angriff auf

das Haupttbor, ein Ausfall, Sturmleitern gegen dreifach über einander ragende wohlbemannte Mauern, Gesandte welche die Stadt übergeben. Vor dem Sieger nämlich, mit Phrygischer Mütze und Mantel, welcher einen Thron einnimmt und über welchen ein Sonnenschirm gehalten wird (Zeichen des höchsten Rangs, das von den Persern nach Aegypten übergieng und noch jetzt in Marokko im Gebrauch ist; die Franzosen erbeuteten den des kaiserlichen Prinzen), stehn zwei Greise sprechend, von fünf Bewaffneten begleitet. Auf einem Eckstein werden Gefangne mit auf den Rücken gebundnen Händen abgeführt, die nicht Kriegsleute sind. Beschreibungen im Einzelnen geben Sam. Birch Britannia XXX. p. 192—202 (mit vorsichtig aufzunehmenden Deutungen) und E. Braun im N. Rhein. Mus. III. S. 470, nachher auch erweitert in der Archäol. Zeit. 1844. S. 358 ff. vgl. Bull. 1846. p. 70. Diese Scenen nun werden auf die Eroberung von Xanthos durch den Feldherrn des Kyros bezogen, darin stimmt man mit Sir Fellows (Xanthian Marbles 1842. p. 39.) bis jetzt überein. Col. Leake nimmt zwar an (Transact. of litter. Second Series I. p. 260 ss.), dass das Denkmal des Harpagos nicht bald nach der Einnahme der Stadt (Ol. 58, 3.), sondern erst gegen Ol. 70, vielleicht von dem bei Herodot Ol. 71, 4 vorkommenden Enkel des Harpagos gesetzt worden sei, des Styls wegen; nach diesem werde man lieber noch ein Jahrhundert (Ol. 95.) heruntergehen wollen „oder zwei“: aber das erlaube die Geschichte Kleinasiens nach Alexander nicht. Doch wir dürfen nur bei dem einen Jahrhundert stehen bleiben, da wir ohnehin an die Periode des Skopas und Praxiteles denken würden, und diese Einwendung der Geschichte gegen die Aussage des Styls über die Zeit ist gehoben: auch setzt C. W. Head im Classical Museum N. II, obgleich sonst einverstanden mit Leake (p. 224. 228.), das Denkmal Ol. 83 oder 96 oder noch später (p. 230.). Allein der Inhalt der Friese selbst ist der Annahme entgegen: er

ist nicht blos verschieden im Einzelnen von der Geschichte, wie Leake entschuldigend annimmt, sondern im Ganzen und Wesentlichen, und sogar gewissermassen das Gegentheil von ihr. Nachdem die Xanthier durch die Massen des Harpagos in die Stadt zurückgeschlagen worden waren, brachten sie ihre Weiber und Kinder, Sklaven und andre Habe in der Akropolis zusammen, verbrannten sie und stürzten sich dann, durch furchtbare Eide verbunden, auf die Feinde und suchten im Gefecht den gemeinsamen Tod, so dass Xanthos eine ganz neue Einwohnerschaft erhielt, mit Ausnahme von achtzig Hausvätern, die zur Zeit des Untergangs in der Fremde gewesen waren. Unmöglich also konnte man die Perser, die über Leichen in die offen stehende Akropolis eingezogen waren, im heissen Kampf der Bestürmung und die Xanthier als unterhandelnd darstellen. Zu derselben Zeit ungefähr, worin die wahre Geschichte, deren eigne Natur gegründeten Verdacht der Entstellung oder Uebertreibung nicht zulässt und die sich so wenig künstlerisch verdecken als im Allgemeinen vergessen liess, von Herodot erzählt wurde, oder bald nachher. Hierzu kommt, dass die Friese keine Perser im Kampfe zeigen, die im Heere des Harpagos über die Jonischen und Aeolischen Hülfsvölker hervorragen müssten. Darum nöthigt uns eine so bedeutende historische Darstellung zu einer andern Annahme. Die Xanthier, die ihre Stadt auch gegen Alexander mit ähnlicher Hartnäckigkeit vertheidigten und im Kriege des Brutus und der Triumvirn sich abermals mit Weibern und Kindern vernichteten, nachdem durch List der Feind eingedrungen war, könnten frühzeitig auch, wie die Jonier, einen Versuch gemacht haben sich der Persischen Oberherrschaft wieder zu entziehn, dessen üblen Ausgang das Monument ihren Kindern triumphirend und drohend vor Augen stellte; doch würde dies von Herodot vermuthlich nicht übergangen worden sein Oder die Darstellung der eroberten Stadt bezieht

sich nicht auf Xanthos, sondern auf auswärtige Thaten des Persischen Commissärs in Xanthos, wie an der von Appian erwähnten, jetzt in London befindlichen, mit Lykischer Schrift überdeckten Friedenssäule von Xanthos die Griechischen Verse von dem Sohn eines Harpagos rühmen, dass er als der beste in der Landschlacht (χερσὶ πάλην) unter allen Lykiern, die demnach hier mit ihm, nicht wider ihn stritten, viele Akropolen zerstörte und seinen Verwandten einen Theil der Herrschaft (μέρος βασιλείας) zuwandte (die auswärts eroberten Städte, unter oberhoheitlicher Genehmigung). Diess vermuthlich in dem Krieg des Euagoras, der auch Kilikien zum Aufstand brachte und von den Persern Ol. 98, 2. zur See und sechs Jahre später in Cypern selbst geschlagen wurde (Franz in der Archäol. Zeitung 1844. S. 279.). Die Jonier sind alsdann auch hier ohne Zweifel Söldner im Dienste des Artaxerxes, so wie auf der andern Seite vielleicht Arkadier fochten, die Schweizer des Alterthums, wie aus der alten Komödie bekannt ist. Von den beiden Giebeln haben sich die Hälfte des einen mit einer Schlachtscene und Stücke des andern mit zwei thronenden Göttern und stehenden Figuren erhalten, wahrscheinlich Dankopfer an die Götter für den Sieg und diess wohl auf der Vorderseite. Unter den meist sehr unvollständigen Statuen von verschiedner Grösse, die Sir Fellows in den Intercolumnien des Vorder- und Hintergiebels und auf den Akroterien anbringt, setzen am meisten in Verwunderung die weiblichen Figuren, die nach der rechten oder der linken Seite gewandt, in lebhaftester Bewegung, zum Theil sich umschauend, enteilen, wodurch sie in Linien des Körpers, dem auch das Gewand sich eng und wie durchsichtig anschmiegt, und der fliegenden Gewandmassen, unter der so kühnen als erfindungsreichen Hand des Werkmeisters, eine Fülle von Schönheiten entwickeln, über welche, was in der raschen Ausführung unvollendet oder verfehlt erscheint, leicht zu übersehn ist.

Von alterthümlicher Härte möchten diese Eigenheiten der Behandlung zu unterscheiden seyn. Auf den Plinthen dieser Figuren, zwischen den Füssen, findet sich ein Fisch ein grösserer Fisch, ein Seekrebs, eine Schneckenmuschel, ein Vogel, der in dieser Verbindung für einen Seevogel, nicht für eine Taube zu nehmen ist: und ähnliche Thiere sind nach diesen fünf in den Zeichen übereinstimmenden Figuren auch in zwei andern ähnlichen und zugehörigen vorauszusetzen, wo sie mit dem grösseren Theil des Ganzen fehlen. Wenn nun diese Symbole Nereiden deutlich anzeigen, so ist deren Flucht nur zu begreifen aus Störung in ihrem eignen Reiche durch eine Seeschlacht entweder, wie die gegen Euagoras, oder durch einen Landsieg, welcher die Feinde nöthigte sich über Hals und Kopf in die Schiffe zu werfen, wie z. B. bei Herodot V, 116: und nur unter dieser Voraussetzung passen auch Nereiden an ein Siegesdenkmal. Zugleich geben sie dann einen Beweis mehr ab, dass in den Friesen nicht die Einnahme von Xanthos durch den ersten Harpagos, sondern ein späterer Sieg der Persischen Regierung über einen Aufstand gegen sie dargestellt sey. Aber es scheint auch die unverkennbare Beziehung dieser Nereiden auf einen Seesieg die architektonische Combination, dass sie zu demselben Bau mit den Friesen gehört haben, sehr zu bestätigen. Diese Vereinigung vom Getümmel der Schlacht und (andeutend) zur See und dem Bild erstürmter Städte bringt eine gute Totalwirkung hervor. Auf solche Art war hier durch Jonische Hand und in rein Griechischer Weise der Assyrische und Persische Gebrauch Schlachten vorzustellen (§. 245*. 248 A. 2.) nachgeahmt.

Ausser diesem Monument sind aus der besten Kunstzeit aus Xanthos nach London gebracht worden besonders zwei Löwen, das nach dem geflügelten Wagen benannte Grab mit merkwürdigen Vorstellungen (Asia M. p. 228. Lycia p. 165.), ein Fries von Wagen und Reitern (Lycia

p. 173.), eine Jagd, vermuthlich von einem Grabe, so wie der Zug der Landleute, die ihre Abgaben in Zucht- und Jagdthieren und andern Naturalien dem Herrn entrichten (Lycia p. 176.). Sehr gut scheinen auch die Fragmente von Amazonengefecht und Festprocession das. p. 177., Bellerophon die Chimära bekämpfend p. 136., die in colossaler Figur von einem Grabe ebenfalls versetzt worden ist, und nicht wenige unter den Reliefen von Grabmälern, die nur häusliche Scenen oder Krieg darstellen (nicht einmal p. 209. scheint eine Ausnahme zu machen), enthalten sehr vorzügliche und eigenthümliche Compositionen p. 116. (vgl. das Titelkupfer, wo *ΜΕΣΟΣ* zu schreiben ist), 118. 135. 141. 166. 178. 197. 198. 200. 206. 207. 208.

Vasengemälde.

Tydeus und Ismene [1]).

Taf. XIV.

Dieses Gemälde von einer Vase aus Cäre in der Sammlung Campana bietet des Neuen von verschiedener Art nicht wenig dar. Wenn es auf den ersten Blick ziemlich räthselhaft erscheint, so ergiebt sich doch bald der Inhalt im Wesentlichen, und nur über einzelne Besonderheiten wünscht man bestimmtere Auskunft geben zu können. Schätzbar ist es im Allgemeinen schon dadurch dass es die nicht gar zahlreichen Darstellungen aus dem Thebischen Epos vermehrt. Dieses war vermuthlich mit allen andern sogenannt Homerischen, nachdem die Ilias und Odyssee ihnen den Vorrang abgelaufen hatte, mehr und mehr in einen engeren Kreis zurückgetreten, obgleich noch Pindar und die Tragiker den tiefen Eindruck den sein Inhalt machte, bezeugen, und scheint wenigstens in der Periode der Vasenmalerei und an ihren bedeutendsten Fabrikorten weniger gegolten zu haben.

Die Namen, die nach der Linken geschrieben sind, lassen keinen Zweifel zu. In *ΤΥΔΕΥΣ* hat das *E* die Gestalt eines umgedrehten *B*, was in dem auf der Mommsenschen Tafel der Alphabete, nach der von dem General Galassi gefundenen Vase von Cäre nicht vorkommt, indem

---

1) Mon. d. Inst. archeol. 1858 Vol. 6 tav. 14. Annali Vol. 30 p. 35—41.

da diess Zeichen vielmehr *β* bedeutet[2]). Dagegen steht es viermal auf der Vase von Cäre mit dem Abschiede des Hektor in den Schriften des Instituts für 1855 Taf. 20 p. 67, wo das *β* eine ganz eigenthümliche Form hat, und au der früher bekannten auch aus Cäre, Mon. d. I. 2, 38 in *Αἰνέας*, so wie auch, nur rechts gewandt, in dem Corcyräischen Alphabet bei Mommsen. Auf unserer Vase selbst haben wir in dem zweiten Namen *ΠΕΡΙΚΛΥΜΕΝΟΣ* dieselbe Form des *ε* noch zweimal, und noch einmal in dem dritten. Denn dieser lautet *ΗΥΣΜΕΝΑ*. Der Name Ismene hat also später das *Η* oder die Aspiration abgestossen und *Υ* mit *Ι* vertauscht, was nicht minder häufig geschehn ist als das Andre[3]). Noch finden sich bei Eumathius

2) Theodor Mommsen die unteritalischen Dialekte Taf. 1 N. 12 S. 8.

3) Viele Beispiele in meiner Trilogie S. 479 f. Hier ist viel zu unterscheiden, 1) dialektische Abneigung gegen das *υ* (Ahrens Dial. Aeolica p. 81) wohin *μίτυλος*, *Μιτυλήνη* für *μύτιλος*, mutilus gehört; 2) althergebrachte falsche Schreibung, wie in *Αμφικτύων*, *'Αμφικτίονες*, wofür in Attischen Inschriften und sonst auch die richtige *'Αμφικτιονες* gebraucht worden ist (C. I. Graec. n. 1688 p. 808); 3) aus falscher Etymologie, wie in *Δυσαύλης*, neben *Τρισαύλης*, *Τριπτόλεμος* (Zeitschr. f. a. Kunst 1818 S. 112), in *τρυφάλεια*, dreibuschiger Helm, *τρίκορυς*, wo dann Buttmann Lexil. 2, 250, Wyttenbach ad Eunap. p. 241 durch die spitzfindig falsche von *θρύω* getäuscht worden sind, zuweilen vielleicht um die wahre Bedeutung etwas zu verstecken, wie der Sänger bei den Mahlen in Samos, als Freund der Braten, *κρεώφιλος*, *Κρεώφυλος* genannt wurde (Episch. Cycl. 1, 218); 4) durch irrige Vertauschung der Abschreiber (Boisson. ad Babr. fab. 61, 2), und eben so der Schreiber im Alterthum, wie *Μουνιχία* in Attischen das Seewesen betreffenden Inschriften (Keil Anal. epigr. p. 234 s.), *Πεταγειτνυος* auf einer von Kos, *Κύτιχης* auf Münzen (bei Mionnet), *ΜΙΡΩΝ* Steinschneider auf zwei Steinen. In Ableitungen tritt *ι* für *υ* ein, wie in *σίαλος* von *σῦς*, *ὑπερφίαλος*, neben *ὑπερφυής*, *Εἰραφιώτης*, (*'Ηραφυώτης*), *φῖτυ*, *φῖτυς*, *θίασος*, vermuthlich von *θύω*. Oft gehn beide Vocale neben einander, wie in *τρίζω*, *τρύζω*. Zuweilen ist

vermuthlich aus Sucht des Archaistischen, die Namen *'Υσμίνη* (worin *I* für *H* die spätere Aussprache ausdrückt) und *'Υσμινίας*. Sehr nahe stehn einander sodann die Formen für *σ* und *μ*. Aber das *σ* ist sicher durch die letzten Buchstaben der drei andern Namen des Bildes, und das *μ* ist genau eben so wie hier auch in *Περικλύμενος*, so wie auch das *ν* in demselben. Beide Buchstaben, *σ* und *μ*, mit dieser geringen Verschiedenheit kommen auch auf andern Vasen nicht selten vor[4]). Endlich der vierte Name kann, wenn man die Wortbedeutung berücksichtigt, unmöglich anders lauten als *Κλύτος*, der auch als der eines Philosophen vorkommt s. zu Herakles bei Eurytos 1859 Taf. 2. Allerdings hat das Koppa, das wir in dem ersten Buchstaben erkennen müssen, in *Περικλύμενος* seine gewöhnliche Gestalt. Doch ist die dort gebrauchte Phönicische des Koph, die ganz mit der des *ϱ* (*P*) übereinstimmt, auch an dem Galassischen Gefässchen in der Abbildung von Lepsius in den Annalen T. 8 tv. d'agg. C. und danach bei Franz (p. 22. 46) in dem unter dem Syllabarium stehenden Alphabet, auch nach dem ausdrücklichen Zeugniss von Lepsius (p. 191), so dass hierin Mommsen geirrt haben möchte. Uebrigens könnte leicht auch eine blosse Nachlässigkeit in der Zeichnung dieses Buchstabens gesucht werden, indem der Strich, statt gerade unter der Mitte des Runds hinabzugehn, an der Seite sich anschlösse.

Von *Tydeus* und *Ismene* wissen wir dass er sie am Brunnen ermordete, aus Mimnermos und Pherekydes[5]). Diess ist aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Homerischen Epos der Thebais geflossen, und was Mimnermos anführt, Ismene sey, als sie mit Theoklymenos am Brunnen eine

---

die Wurzel ungewiss, wie in *Κίϱϱα*, *Κύϱϱα*, Anticyra, *Σιμαίθα*, *Συμαίθα* (Böckh Staatshaushaltung der Athener 3, 82).

4) Jo. Franz Elementa Epigraphices Graecae p. 44. 46

5) Aristoph. Gramm. Argum. Soph. Antig. Schol. Eurip. Phoen. 53.

buhlerische Zusammenkunft hatte, von Tydeus auf Geheiss der Athene getödet worden, diess ist als eine spätere in priesterlichem Geiste besonders motivirte Dichtung zu betrachten, die sich, wie so oft geschehen ist, an die ältere Sage angerankt hatte. Was ich in der Auseinandersetzung jenes Epos einst vermuthet habe, dass es das greuelhafte Ereigniss vor dem Beginne der Belagerung enthalten habe, damit der grimmige Tydeus sich von Anfang an greulich zeigte, wie er noch im Augenblicke seines Todes erscheint[6]), wird wahrscheinlich durch unser Gemälde, wie wir sehn werden, bestätigt. So zeigt die Nachahmung dass Achilleus die Polyxena, als sie zum Brunnen vor dem Skäischen Thore, wo er auch ihren Bruder den Knaben Troilos mordete, Wasser zu schöpfen herausgekommen war, umbrachte, diesen in seiner Fürchterlichkeit. Tydeus der die Brunnenschöpferin durchbohrt, ist auf Vasen der alten Art von dem hochverdienten Millingen erkannt worden[7]). Wenn diess schon vorher nicht ganz sicher war, so wird es noch zweifelhafter durch unser Gemälde, da dort auch Achilleus und Polyxena gemeint seyn könnten. Denn die Darstellung unsres Gefässes ist von jener durchaus verschieden. In dieser wird man einen Brunnen nicht sofort erkennen oder zugeben. Und doch scheint dieser, der Brunnen vor der Stadt, an welchem nach ältestem Brauch auch Fürstentöchter das Trinkwasser schöpften, nicht bloss an sich sehr wesentlich für die epische Sage; sondern man wird ihn auch darum gern voraussetzen, weil es sehr unwahrscheinlich ist dass neben jener charakteristischen Sage von der Ermordung der Ismene eine so ganz verschiedne, wie die dargestellte ohne

6) Der epische Cyclus oder die Homerischen Dichter 2, 357.

7) Peint. de Vases pl. 22; auch bei Gerhard Etr. und Camp. Vasenbilder Taf. E, 11 und in Overbecks Bildwerken des Thebischen und Troischen Kreises Taf. 3, 12 S. 122. Vgl. Annali 22, 78 s.

die Annahme des Brunnens seyn würde, in so alter Zeit hätte aufkommen, und dass sie hätte ganz in Vergess kommen können, wäre sie aufgekommen gewesen und genug zu Ansehn gelangt um von dem alten Gefässmaler vorgezogen zu werden. Ja es scheint sogar unmöglich etwas anders anzunehmen als den Brunnen, weil die Scene offenbar im Freien, vor der Stadt ist, wo etwas Wohnliches für Ismene nicht zu denken ist; Periklymenos flieht von ihr weg und Klytos rückt heran. Dass der Schwester des Eteokles und Polynikes ein heroischer Charakter gegeben ist, so dass sie, den sichern Tod im Auge, trotzige Worte an den Feind richtete, würde kein Hinderniss seyn wie sehr auch bei Sophokles Ismene, der Antigone gegenüber, mit der sie auch in der Odyssee verbunden wird, den Charakter geändert hat. An ein Wassergefäss aber lässt das Ding von weisser Farbe worauf ihr linker Arm ruht, kaum denken. Und was das sey hinter dem Ismene steht, ist schwer zu bestimmen. Natürlich ist es das Wasser der Brunnenröhre aufzusammeln in ein grosses rundes, auf einem Fuss in der Mitte ruhendes Gefäss, wie sie aus späteren Zeiten bekannt sind, oder in den Raum einer Rundmauer, oder in einen langen Trog, wie sie bei den einsamen den Reisenden gewidmeten Brunnen Kleinasiens angebracht sind. Aber ein auf vier Füssen aufgestellter Behälter, unter dem, wie als Wächter oder etwa als Begleiter der anwesenden Person ein Hund liegt! Und über dem Flächenraum des Gestells selbst, der Wand nach aussen, die roth, ein eben so breites Getäfel das schwarz und darüber wieder eine Masse die roth angestrichen ist, mit Ausnahme des seltsamen Dings unter dem linken Arm der Ismene. Ich scheue mich fast zu erinnern an die allerdings viereckten, meist länglich viereckten Ständer, die man bei dem Brunnen aussen vor manchen kleinen Städten Italiens sieht, bestimmt für die Töchter der Stadt um die Wäsche zu reinigen. Nausikaa begleitet die Wäscherinnen an das Meer. Mein

Freund O. Jahn erinnert mich an die Münchner Vase in Panofkas Bildern antiken Lebens Taf. 18, 8, wo das Brunnenwasser in einer tischähnlich gebildeten Marmoreinfassung gefasst ist und aus drei Mündungen ausströmt [8]. Sollte die rothe Masse über dem schwarzen Grunde darunter die zu waschenden Gewänder bedeuten, so wäre der Gegensatz perspectivischer Auffassung, den wir in Vasenbildern der ersten Zeit oft genug finden, nirgends auffallender zu sehen: ein Beispiel von Tiefenstellung und Tiefenperspective wie in dem Viergespann einer Metope von Selinus und den drei Nymphen des Albanischen Leukotheareliefs.

Periklymenos war einer der berühmtesten Thebischen Helden: denn er war es nach Pindar der den Amphiaraos verfolgte als diesen die Erde aufnahm [9]; er hatte den Parthenopäos getödet [10]. Dass dieser Periklymenos flieht indem er auf des Tydeus Beginnen zurückschaut, muss als sonderbar auffallen. Wäre er der Griechen einer, so würde man sagen dass durch sein Abwenden und Entsetzen nur das Greuliche der That an der Königstochter ausgedrückt werden sollte. Aber dass er der gewaltige Thebische Held seyn soll, ist nicht zu bezweifeln, und da er ohne Waffen ist, so lässt sich nicht denken dass er zuvor von Tydeus in die Flucht geschlagen sey.

Zu Ross kommt ein andrer Thebäer, wie zu vermuthen, aus der Stadt, *Klytos* mit Namen, wohl nicht ein namhafter Krieger, sondern einer der Vielen gleichgültig welcher, denen die Vasenmaler jener Periode, beliebige

8) O. Jahn Vasensammlung König Ludwigs N. 420 wo zwei andre Abbildungen angeführt sind. Vor der einen der zwei Begleiterinnen der Nausikaa ist ein Felsblock, auf dem die Wäsche geklopft wird, oder abgerieben. Sollte das Getäfel an dem Brunnen der Ismene dazu bestimmt seyn die Wäsche, indem man Wasser zufliessen liess, mit den Füssen daran zu reiben?

9) Nem. 9. 26.

10) Eurip. Phoen. 1157. Apollod. 2, 6, 8. Pausan. 8, 18 extr.

Namen (immer von ehrenvoller Bedeutung) beischrieben, wie wir in mehreren Schlachtscenen des Troischen Kriegs sehen. Er ist mit einer Lanze versehen und scheint symbolisch eine ganze Schaar zu bedeuten, die aus der Stadt heranrückt, wie an der grossen Vase François in Florenz Hektor aus dem Stadtthor herbeizieht als vor demselben, unter den Augen des Priamos, Achilleus den Troilos erlegt. Reiterei ist ansehnlicher als Fussvolk: darum ist ein Reiter gemalt, und die Licenz dass dessen Figur nun nach dem beschränkten Raum kleiner ausfallen musste, als die andern, hat auf dieser Stufe der Malerei, nach andern Beispielen, nichts Befremdliches. Hiernach nun würde der unbewaffnete Periklymenos bei dem Heranrücken des feindlichen Heeres, an dessen Spitze Tydeus vorangestürmt wäre — oder wann sonst Tydeus die Ismene am Brunnen überfiel — sich wie zufällig ausserhalb der Mauern befinden um durch seine Flucht das Grausen vor dem grimmigen Tydeus zu vermehren, da er der sonst der furchtbarste der Thebischen Helden war, jetzt ungerüstet und daher unfähig wäre Ismene zu schützen.

Von den Farben ist in diesem Gemälde eigenthümlicherweise Gebrauch gemacht. Von Klytos ist schwarz das Fleisch, das Gewand mit zwei rothen Flecken, so wie sein Ross, von dem aber die Mähnen und der ovale Schmuck über den Hinterbeinen roth sind. Die ganze Figur der Ismene ist weiss, nur das Haar schwarz, auch der Hund weiss, mit drei schwarzen Flecken; über ihm sind, an dem Wasserbehälter, wie schon angegeben, roth, schwarz und wieder roth zu sehn. Tydeus schwarz und Periklymenos weiss.

Das Ornament unter dem Hauptgemälde ist hier mit Bezug auf Theben gewählt, obgleich zwei gegenüber sitzende Sphinxe auch sonst als Beiwerk gebraucht werden, mit irgend einem andern Gegenstande zwischen ihnen. Der frauenköpfige Vogel, dessen Name und besondre Be-

deutung wir bis jetzt nicht zu bestimmen vermögen, ist derselbe den wir auch an dem Hals der ältesten und wichtigsten der Panathenäenvasen und zwar einer Eule gegenüber, so wie an einigen andern Vasen erblicken [11].

---

11) Millingen Ancient uned. Mon. I pl. 3 p. 9.

Herakles als Gast bei Eurytos von Oechalia[1]).

Taf. XV.

Da die Figuren, um in gleicher Grösse wie sie sich um eine bauchige Amphora herumziehen, auf einem Blatt in zwei Reihen haben untereinander gesetzt werden müssen, so scheint es nöthig den Beschauer des Bildes zuvörderst auf den Plan des Ganzen aufmerksam zu machen. Die Vorderseite nimmt die Vorstellung des in der Ueberschrift genannten mythischen Acts ein. Auf der Rückseite ist damit nach herkömmlichem Brauch eine der beliebten allgemeinen Vorstellungen ohne persönlichen Bezug verbunden, hier drei Kämpfergruppen, wie späterhin Bacchische Figuren, palästrische u. a. Diesen sind daher auch keine Namen beigeschrieben. Dazwischen sind unter den Doppelhenkeln a colonnette, die im Stich durch feine Linien angedeutet sind, zwei Gruppen angebracht, die wir als Decoration, ohne alle Beziehung auf den eigentlichen Gegenstand des Bildes zu betrachten haben, der Selbstmord des Ajas und eine Opferhandlung. Wie der Tod des Ajas hier, so ist auf der Vase François unter dem Henkel Ajas mit der Leiche des Achilleus auf der Schulter gemalt, ebenfalls eine beliebte Darstellung der älteren Kunst; und bei dieser Gruppe fehlen auch die Namen nicht, die dagegen

1) Annali d. J. archeol. 1859 31, 243—257 tav. 33.

bei der Opferscene als einer aus dem allgemeinen Leben genommenen, wie bei den Kämpfern, weggelassen sind. Im Ajas ist ganz ausgedrückt was Sophokles im Ajas sagt *κρύψω τόδ' ἔγχος τοὐμόν —γαίας ὀρύξας ἔνθα μή τις ὄψεται.*

Das Gefäss ist das sechste mit Inschriften desselben Alphabets die aus Gräbern bei Cäre (Agylla), dem heutigen Cervetri, hervorgegangen und in unsern Monumenten abgebildet sind. Zwei, die Zweikämpfe des Hektor und Ajas und des Achilleus und Memnon, erschienen schon 1835[2]); die vier andern, das gegenwärtige einbegriffen, sind alle aus der Sammlung des Marchese Campana, dessen mit so grosser Beharrlichkeit fortgesetzte grosse und durch so grosse Ausbeute belohnte Nachgrabungen bei Cervetri im Jahr 1844 ihren Anfang genommen haben. Von diesen vieren ist durch Emil Braun die figurenreichste, Hektors Abschied oder Auszug, 1855 Taf. 20 S. 67 herausgegeben und die jetzt veröffentlichte im Bullettino 1856 p. 28—31, nicht obenhin, sondern nach genauer Untersuchung besprochen[3]), eine, die Bestrafung des Tityos 1856 Taf. 10, 1 p. 43 von Preller und eine Tydeus und Ismene von mir 1858 Taf. 14 Annali 30, 35—40 erklärt worden. Hier wurde auch über das Alphabet das Nöthige bemerkt, so dass ich nur auf die Form des dreimal vorkommenden Digamma, welche von der in Hektors Abschied verschieden ist, aufmerksam zu machen brauche. Eine siebente Vase dieser Klasse, eine Eberjagd mit den Namen Polyphamos, Charon, Polystratos, Korax, mit viermal wiederholtem *ϜΙΟΝ* dazwischen, beschreibt Abeken in der Not. 2 angeführten Abhandlung (p. 340) und

2) Monum. d. I. 2, 35, mit Erklärung von Abeken Annali 8, 206—322.

3) Auf die Inschriften auch von dieser die er p. 72 banchetto d' Eurytio nennt, nimmt Braun schon Rücksicht, so wie er auch p. 73 das vasetto di Tyreus, wie er statt Tydeus las, zweimal erwähnt.

sie ist gestochen im Museo Gregoriano tav. 17, 2. Der Verschiedenheiten des Alphabets von Cäre von dem aus Korkyra nach Italien verpflanzten sind so wenige oder geringe, dass die gemeinsame Abstammung von Korinth dadurch nicht zweifelhaft wird [4]).

Was aber die Namen betrifft, so ist sehr auffallend *ΕΥΡΥΤΙΟΣ* anstatt *ΕΥΡΥΤΟΣ*, der in Verbindung mit Herakles zu bekannt ist, als dass man nicht lieber an einen Etrurischen Maler, der falsch abschrieb, denken als diesen Fehler einem Griechen zuschreiben möchte. Es kommt hinzu, dass während hier *ΚΛΥΤΙΟΣ* richtig geschrieben ist, ein für mythische Personen sehr häufiger Name, der auch in Vasengemälden vorkommt [5]), wir bei Tydeus und Ismene fanden *ΚΛΥΤΟΣ*, was ich dort damit entschuldigte dass auch dieser Name als der eines Philosophen mehrmals genannt wird, und dass wir hier dagegen *ΤΟΞΟΣ* lesen, was für *ΤΟΞΕΥΣ* sehr wahrscheinlich nur ein Fehler ist. Sehr klein würde diess Kriterion für Etrurische Fabrik seyn; aber die kleinsten gerade sind zuweilen verrätherisch. Uebrigens ist Jole von *ἴον*, mit Digamma geschrieben, *ϝΙΟΛΑ* wie Viola, im Deutschen *Veil*, und für *ΔΑΙΩΝ, Δηΐων* haben wir *Διδαϝίων*, mit Digamma, wie bei Alkman *πὺρ δάϝιον* und Reduplication. Diese Erscheinung ist im nomen so wenig beachtet dass ich sie in unsern Grammatiken, den berühmtesten, ganz übergangen finde. Doch fehlt es nicht an Beispielen [6]), als

4) Zu der Mommsenschen Tafel der Korkyräisch-Italischen Buchstabenformen stellt O. Jahn Vasensammlung des Königs Ludwig S. CXLIX eine andre von alterthümlichen Vasen aus Vulci und Nola auf, die nicht gar viele Besonderheiten enthält. An der Vase aus Cäre mit Tityos ist in *ΑΡΤΕΜΙΣ* und *ΤΙΤΥΟΣ* das spätere Jota Ι, statt der älteren Form.

5) Z. B. in Gerhards Auserl. Vasen Taf. 190. 191.

6) Darin ist, da auch mehrere Verba in Präsens die Reduplication annehmen (Buttmanns Ausführliche Griech. Sprachl. 2,

Σίσυφος, der Weise, *σοφός*, *Σήσαμος*, *Σάμος*, der Begleiter des Theras, *Τιθοϱέα*, *Θυϱαία*, *βίβασις*, *Κοϱκύϱη* (*Κόϱ-ινθος*) und nicht wenige andre.

Das Hauptbild überrascht durch die Darstellung eines Gastmals an sich, aber nicht durch die Personen aus denen es besteht. Denn glücklicherweise kennen wir durch eine Stelle des Hesiodischen Katalogos oder Verzeichnisses der Frauen die Familie des Königs Eurytos und der Antioche, vier Söhne, während das Homerische Epos Oechalias Einnahme nur zwei genannt hatte, *Deïon*, *Klytios*, *Toxeus*, *Iphitos*, denen als die jüngste Joleia, *Jole* beigefügt wird [7]). Da die Sage von dem Heros Herakles in fast allen ihren vielen alten Trieben so mächtig gewuchert und die Poesie und Charakteristik unablässig beschäftigt hat; so wäre es nicht zu verwundern wenn aus dem fruchtbaren Stoff Herakles und Eurytos ein ausser diesem Bild nicht erhaltner Mythus zu einer gewissen Zeit, in gewissen Gegenden seine Rolle gespielt hätte. Doch ist es nicht nothwendig dieses Gastmals wegen auf eine ganz neue Wendung und Combination in diesem reichen besondern Sagenkreis zu schliessen, sondern es geht in den Zusammenhang der Geschichte ein wenn man sich an das hält was in diesem am einfachsten und alterthümlichsten aussieht. Eurytos (dessen Name den Bogenschützen, der die Senne wohl anzieht, bedeutet und der darum auch der Lehrer des Herakles in dieser Kunst genannt wird), hat Jole zum Preis ausgesetzt, Herakles hat im Schuss über

---

40), nichts Auffallendes. Wenn auch die Wirkung der Sylbenverdopplung in den temporibus deutlicher ist, so wirkt sie doch immer etwas in dem Wort und seinem Charakter. Jak. Grimm spricht in seiner Deutschen Mythol. S. 335 von der „volksmässigen Reduplication in Namen," W. v. Humboldt Kawisprache S. XCVIII von ihrer Behandlung überhaupt in ungebildeten Sprachen.

7) Schol. Soph. Trachin. 265. Hesiodi, Eumeli, Cinaethonis et carminis Naupactü fragm. ed. Gu. Marckscheffel p. 324.

ihn und seine Söhne gesiegt und Eurytos die Tochter dann ihm treulos verweigert; daher zerstört jener die Stadt und führt Jole als rechtmässige Beute fort[8]. Auch das so zusammengefasste Ereigniss wird der Erzähler wie von selbst einleiten durch eine vorausgegangne Bekanntschaft unter Eurytos und Herakles und dem Unrecht und Untergang des einen, dem Sieg des andern einen grösseren Eindruck verschaffen durch den Contrast des vorausgegangnen gastfreundlichen Verhältnisses. Für die bildende Kunst aber entstehn daraus zwei Darstellungen. Sophokles der in den Trachinierinnen verschiedene, aus ganz verschiednen Motiven entsprungene Mythen mit all der Freiheit die darin dem Dichter zustand, zu seinem dramatischen Zweck verknüpft, wie es auch die prägmatisch mythographischen Schriftsteller ohne Motive zu thun pflegen, lässt den Eurytos den alten Gastfreund an seinem eignen Tisch — ein Umstand der nun durch unsre Vase eine mythische Autorität erhält — durch Reden beleidigen und seine und seiner Söhne Kunst im Bogenschiessen über die gerühmte des Herakles erheben (262—266). Er lässt auch den Herakles nicht wegen Wortbruchs sich rächen, sondern durch die Gewalt der Liebe bezwungen um die Jole als Kebsweib bei dem Vater vergeblich werben und aus Rache dafür Oechalia zerstören (351—365), eine an sich nicht vortheilhafte Neuerung, die er sich erlaubte um dem mit der grössten Liebe von ihm entworfnen Seelengemälde der Deïanira mehr Tiefe zu geben. — Aber diese und Apollodors (2, 6, 1. 2, 7, 2), und Diodors (4, 31) Verkettungen der Mythen von Herakles und Eurytos, Megara, Jole, Omphale, Iphitos, dessen Sturz vom Felsen herab schon die Odyssee erzählt, Spätere ihn büssen und sühnen lassen[9]),

8) Schol. Sophocl. Trach. 265.

9) Diese Sühne wird in Verbindung mit Omphale vollzogen oder auch in Amykla in anderm Zusammenhang (Apollod. 2, 6, 3. Paus. 3, 15, 3).

müssen unsern Gedanken fern bleiben bei einem so alten Vasengemälde.

Dass die schöne Jole die Seele dieser Sage sey, war nach der ganzen Anlage des Gemäldes schwer darzustellen. Mit den Männern zu Tisch liegen konnte sie nicht; aber fehlen durfte sie auch nicht, da auf sie Alles zwischen ihrem Vater und Herakles ankommt. Der Maler hat sich damit aus der Verlegenheit geholfen dass er Jole als zufällig oder vorübergehend anwesend, zwischen beide hinstellte, und zwar so dass sie zunächst dem Herakles, den sie angieng, aber von ihm, der jungfräulichen Zurückhaltung wegen, abgewandt steht. Herakles ist allein gelagert, und ich möchte vermuthen dass der andre allein Lagernde der Vater, die beiden Namen Iphitos und Eurytos also durch Versehn oder zufällig, da die Geschichte zwischen Iphitos und Herakles eine altberühmte war, verkehrt gesetzt seyen, wovon andre Beispiele anzuführen sind. Dann liegen die Söhne, Iphitos und Deïon, Klytios und Toxeus, paarweise, der Vater und Herakles einzeln neben einander, und zwischen diesen beiden steht auch Jole am schicklichsten. In der Richtung der Köpfe unter den Männern gegen einander ist Gespräch unter je zweien angedeutet, die Einförmigkeit aber vermieden durch eine andre Haltung im letzten der drei Paare. Die andern alle halten den Becher in der Hand, nur Herakles hat in der linken Hand, eben so wie zwei der Andern, wie es scheint, ein Stück Brod oder Kuchen, in der rechten aber ein Messer, obgleich was vor ihm, wie vor allen Andern aufgestellt ist, nichts als je zwei Kuchen zu seyn scheint. Soll das Messer daran erinnern dass Herakles, wie als der grösste Arbeiter, so auch und eben darum auch als ein gewaltiger Esser galt? Eigenthümlich ist es dass, wie mir geschrieben wird, „die Männer der oberen Reihe das Gesicht mit dunkelrother Farbe aufgesetzt habe“ [10]).

10) H. Brunn macht in den Annalen den Zusatz: Noto in quest' occasione che il fondo del dipinto è un color giallastro

Soll diess Erhitzung durch den Wein bedeuten? Von der Figur des Letzten, des Toxeus, ist die Zeichnung nicht vollständig erhalten. Unter jedem der vier Tische ist ein Hund angebunden, indem es vermuthlich in Cäre üblich war dass jeder stattliche Mann sich einen Hund zum Begleiter hielt. Die Race ist in allen vieren dieselbe, gross und langschwänzig und dabei sehr wild, so dass man sie während des Gelags, um Ruhe zu haben, anlegen musste. Auch die Krieger haben oft einen Hund bei sich in den älteren Vasengemälden.

In der an Herakles anstossenden Henkelgruppe lesen wir *ΑΙϜΑΣ*, wie auch an der aufgeführten Vase mit Hektor und Aeneas und auch in Etrurischen Vasenbildern geschrieben vorkommt, ferner *ΟΔΥΣΕΥΣ*, wovon die vier letzten Buchstaben wohl erhalten, die drei andern [11]) noch erkennbar sind, wie schon Emil Braun wahrnahm. Von dem andern Namen sind nur wenige Striche erhalten, doch hat H. Brunn, nicht ohne grosse Mühe zwar, aber mit befriedigender Zusammenstimmung der Spuren den Namen *ΔΙΟΜΗΔΗΣ* entdeckt. Den Diomedes hätte man vermuthen müssen auch wenn gar keine Spuren von Buchstaben und der Ausdehnung des Namens mehr sichtbar wäre, da er mit Odysseus mehrmals in den berühmtesten Krieges-scenen und Unternehmungen verbunden wird. Diess geschah nicht zufällig, sondern um in einem Paare mit dem erfindungsreichen und ausharrenden Odysseus einen Heldencharakter zu verbinden, der ihm nach dem Achilleus durch seine eigenthümliche Heldennatur am meisten von allen

molto chiaro; e dello stesso colore sono quelle parti del disegno che nell' incisione sono lasciate senza tinta veruna. La tinta chiara poi indica il colore rosso scuro sovrapposto, la tinta più scura un colore bruno tendente al nero.

11) Nicht zwei *Σ*; so *ΑΠΟΛΟΝ*, *ΔΑΜΑΣΙΠΟΣ* ohne Doppelbuchstaben auf der Vase François, die übrigens *ΟΔΥΤΕΥς* schreibt, *ΑΠΟΛΟΝ* auf der oben genannten Tityosvase und ähnlich unzähligemal.

gewissermassen entgegengesetzt zu werden verdiente. Dieser Gegensatz der Naturen ist auch von dem Maler ausgedrückt, indem der verständig kalte und stets besonnene Odysseus auf den überkräftig, im Charakter des Ajas, vollzognen Selbstmord still gefasst herabblickt ohne eine Empfindung noch Bedenken zu verrathen, Dimedes dagegen, der mit der Faust nach dem Ohr greift, durch diese Beugung und Erhebung der Arms offenbar eine leidenschaftliche Gemüthsbewegung, es sey des Bedauerns oder des Unwillens ausdrückt. Uebrigens ist zu denken, dass die oft zur That verbundnen zwei Hauptpersonen des Heers jetzt in müssigem Zusammengehn den im Verborgnen geschehenen Selbstmord zuerst entdeckten.

Wenn das fruchtbare künstlerische Motiv des Contrastes in Odysseus und Diomedes nicht zu verkennen ist, so ist weiter zu vermuthen erlaubt, dass auch in den beiden Henkelgruppen, welche die längern Reihen unterbrechen, nicht zufällig ein Contrast hervortrit, da ein Contrast mehr wirkt als blosse Verschiedenheit und Abwechslung unter zwei Gegenständen. Die Gruppe gegenüber stellt in für uns neuer, aber unverkennbarer Art eine Opferhandlung dar: ausser dem Altar sehn wir einen Krater mit zugehöriger Kanne zum Trankopfer. Diese Scene hat also entschieden den Anstrich des Frommen und Heiligen, und der Selbstmord hatte dagegen im höheren Alterthum etwas so Anstössiges dass die Leiche des Ajas nach dem Ausspruch des Kalchas und in der Kleinen Ilias nicht verbrannt werden durfte [12]. In ähnlicher Weise bilden auch das Trinkgelag der einen Hauptseite und die Schlacht auf der andern einen starken Contrast. Der oben erwähnte figurenreiche Auszug des Hektor hat gegenüber

12) S. über den Ajas des Sophokles in meinen Kl. Schr. 2, 291 f. Philolaos und wohl auch Pythagoras erklärten den Selbstmord für unerlaubt, als Anhänger der alten Art und Zucht, das. S. 504 f.

mit einer gewissen Uebereinstimmung drei Reiter in ruhigem Schritt.

In eine Auseinandersetzung der Kampfscenen der Rückseite einzugehn, dürfte unnöthig seyn. Denn es leuchtet leicht ein dass bei der einen von drei Kampfgruppen, wo um eine Leiche gestritten wird, nicht gerade an Patroklos zu denken ist, wie im Catalogo del Museo Campana II, 23 angegeben ist, da das Gefecht um eine dem Feind abzugewinnende Leiche auch überhaupt als ein hitzigster Kampf in dieser Art von Malern gebraucht wurde. Der Bogenschütz symmetrisch an beiden Enden der Reihe zeigt uns auch dass hier nur im Allgemeinen das Bild einer Schlacht gemeint war.

Mehr Anlass zu Beobachtungen und Vermuthungen als die Gegenstände giebt die Zeichnung und Form dieser Darstellungen. Die sieben oben bezeichneten nach den Schriftzügen in den Namen bestimmt zusammengehörigen Vasen stimmen auch in dem Charakter der Auffassung der Personen, der Form und Bewegung der Figuren, den vielversprechenden Vorzügen und den auffallenden Zeichen einer Anfangsperiode im Allgemeinen zu sehr unter einander überein, als dass es rathsam schiene Unterscheidungen der Zeit und der Schule zu versuchen. Konnte doch auch unter den einzelnen Malern ein grosser Unterschied statt finden. Die Buchstaben stimmen so sehr mit der Schrift der bekannten Dodwellschen Vase aus Korinth, jetzt in München [13]), überein, dass, nachdem schon Abeken dann Emil Braun die Namen von dieser und denen von Cäre zusammengestellt hatten, Niemand zweifelte die Schrift für die Korinthische zu halten; die übrigens auch auf anderm Wege sich nach Italien verbreitet hat. In seiner jüngsten Auslassung über die jetzt vorgelegte Vase ist Braun weitergegangen und hat zwischen der Korinthischen und den Vasen von Cäre „in Form, Stil,

13) K. O. Müller Denkm. der alten Kunst Th. 1. Taf. 3, 18.

Zeichnung, Farbe und Firniss“ eine so grosse Uebereinstimmung gefunden als zwischen dem Japanischen Porcellan und der Nachahmurg desselben in Dresden, so zwar dass wie in diesen, auch hier das Vorbild an Feinheit und Originalität die Nachbildungen übertreffe. Die grössere Originalität müsste in grösserer Unbeholfenheit, Rohheit oder Mangelhaftigkeit der Stellungen in vielen Figuren liegen. Die Abhängigkeit im Allgemeinen aber von der Korinthischen Art auch in der Kunst darf natürlich vorausgesetzt werden bei der so getreuen Nachahmung der Schriftzüge und sie ist auch leicht zu erkennen unerachtet so vieler Eigenheiten des vermuthlich älteren, aber im Kleinen meistentheils sehr sorgfältig und fein, wie für eine vornehmere Bestimmung, ausgeführten Korinthischen Gefässchens. Leider besitzen wir von Korinthischer Kunst aus dieser Periode nur noch sehr wenig Korinthisches Töpferwerk, das Gefäss in Raoul Rochettes Choix de peintures p. 73. 86 mit der Geburt des Dithyrambos, gegenüber Festschmaus und Procession, in der anfänglichsten Zeichnung und einen schön geformten Becher, mit einem geraden Griff auf jeder Seite, woran nichts besonders an die Dodwellsche Vase insbesondre erinnert. Vorn ist Herakles, der Kentaur Nessos und Deïanira, hinten ein Zwiegespann in vollem Lauf mit einem sehr leichten Wäglein dargestellt. Es wurde 1835 zwei Stunden südlich von Korinth im Thal von Tenea aus einem Grab hervorgezogen [14]). Die Hauptgruppe bietet bei vielen Zeichen geübter Zeichnung manche andre einer grösseren Rohheit als die Vasen von Cäre dar, wenn nicht auch hier schon wie aus Manchem zu vermuthen ist, ein freier künstlerischer Humor sich eingemischt hat. Das Gesicht der Deïanira ist nicht weiss (wenn diess

---

14) Hercule et Nessus, peinture d'un vase de Tenée. Programme publié à l'occasion de l'heureuse arrivée de S. M. le roi de Bavière à Athènes (par L. Ross.) Athènes 1835 4to. Ross arch. Aufs. II p. 344 ff. Taf. 2.

nicht in der Abdildung verfehlt seyn sollte, wie in dem der Jole in der unsrigen zuerst geschehen war), ihr Anzug ein vom Hals bis zu den Füssen sehr eng anschliessendes Wollgewand wie das der heutigen Albaneserinnen, die Stellung so steif und hölzern als möglich. Eine andre Bemerkung Brauns ist mehr überraschend. Da nemlich die schon vorher durch ihn selbst bekannt gewordne schöne und in ihrer Art einzige Gruppe aus der grossen Nekropolis von Cäre, ein Ehepaar auf schön verziertem Pfühl ausgestreckt, in gebranntem Thon, auch durch die Malerei daran sehr ausgezeichnet, und eine später entdeckte vollkommen ähnliche kleinere Gruppe, die er jetzt zur Kenntniss bringt, in den Physiognomien unverkennbar den national Etrurischen Charakter ausdrücken, so steht er nicht an diesen auch den Gesichtern auf unsrer Vase beizulegen, Er bestimmt ihn aber in diesen Worsen: Gli angoli interni degli occhi sono fortemente abbassati, gli orechi stanno collocati soverchiamente alti, i contorni del naso hanno una formazione peculiare che dà nell' aquilino, i capelli sono acconciati in modo da prendersi per perucche, ma più di tutto le barbe hanno l'aria d'essere posticcie. Die Etrurische Physiognomie lässt sich in unzähligen Monumenten, bis auf die kleinen Aschenkisten herab, studieren; und es würde an sich gar nicht auffallend seyn, wenn man die Korinthische Vasenmalerei in einer Etrurischen Fabrik im Allgemeinen eben so streng als die sie begleitende Schrift beibehalten hätte und dennoch in den Gesichtern „die charakteristischen Züge der nationalen Etrurischen Physiognomie,“ wie sie sich durch den gewohnten Anblick dem Etrurischen Künstler eingeprägt hatten, herrschend geworden wären. So kann man in so vielen der schönsten Gemälde in Pompeji eine vorherrschende örtliche, in Gemälden einer alten Cölnischen Malerschule die zur Zeit in Cöln besonders oft vorkommende beliebteste Gesichtsbildung erkennen. Doch möchte ich vorläufig Brauns Behauptung,

auch wenn ich die oben gemachte Bemerkung in Bezug auf falsch abgeschriebene Namen hinzunehme, nicht als Beweis dafür gelten lassen, dass der Maler derselben ein Etrurier gewesen sey [15]). Früher, im Bullettino von 1849 p. 73. hatte Braun einmal in dem Umstande dass in Korinth im Jahr 1846 eine Trinkschale mit dem Namen des Tleson gefunden war, unter welchem unzählige andre ganz ähnliche aus Gräbern Italiens hervorgezogen sind, einen „beinah entscheidenden" Grund dafür erblickt, dass die Vasen überhaupt eingeführt, nicht in Italien fabricirt worden seyen. Die grosse Menge der Vasen aus Cäre, welche durch die vieljährigen Nachgrabungen des Marchese Campana zusammengekommen und die glücklicherweise zusammengeblieben sind, wird überhaupt viele Aufschlüsse darbieten, wie Braun im Geiste vorauszusehn noch die Freude gehabt hat [16]). Man wird namentlich noch andre der hier besprochnen Klasse oder Periode, mit oder ohne Schrift, in die Vergleichung herein ziehn; man wird vielleicht, da die archaischen Vasen eine allgemeine und vorherrschende Uebereinstimmung in Geist, Stil, Composition zeigen, zum erstenmal die feineren Unterschiede an denen einer bestimmten bedeutenden Schule erkennen und dadurch angeleitet werden den Charakter auch andrer Orte zu unterscheiden, ungefähr wie der Kenner die primitive Kunst der Malerei in Italien nach ihren verschiedenen Hauptstädten augenblicklich unterscheidet, während der minder Eingeweihte mehr oder fast nur den Charakter des Jahrhunderts

15) Diese Behauptung scheint hier nur von dieser einen Vase abgeleitet zu seyn, ist aber in den Annali 1855 p. 67 bei dem figurenreichen Auszug des Hektor allgemeiner ausgesprochen.

16) Im Bullett. 1856 p. 26 — attesochè in questo modo si creano serie imponenti di monumenti della medesima provenienza fabbrica e stile, e se una volta tutto il ritrovato sarà sistematicamente accomodato, si potrà sciogliere con un solo colpo d'occhio problemi, che oggi sono sorgente di grandi discordie tra' dotti.

und des Landes in ihr, auffasst: man wird die frühzeitig in Cäre entstandnen Vasen von andern Orten her im Handel oder durch Zufall eingeführten übereinstimmender Zeit und Art absondern können. Man wird auch vielleicht aus in Cäre gefundnen Vasen verschiedner Jahrhunderte und noch mehr vieler Orte eine Sammlung bilden fast so gemischt als unsre Museen und Vasenwerke sie darbieten [17]. Fremdartige und nur oberflächlich bekannte Gegenstände und besonders Fragmente edeler Litteratur und Kunst können durch eine genauere Betrachtung und Untersuchung als deren sie vorher würdig schienen, eine unerwartete Wichtigkeit gewinnen. In Hinsicht der archaischen Vasen und insbesondere deren von Cäre ist vielleicht Braun der Einzige bis jetzt gewesen der in ihre Eigenthümlichkeit und ihren Werth tiefer einzudringen sich bemüht hat, besonders in seinen Erklärungen der Vase François und der zwei mehrgenannten von Cäre. Scharfsinnig und feinsinnig, wie er war, erkannte er „grandiose Einfachheit und in jeder Bewegung tiefen Sinn," „höchst originellen Stil und genialen Geist (spirito ingenuo)," wo die welche sich nicht die Mühe gegeben haben den Werth im Einzelnen zu untersuchen, wozu viel Zeit und Vergleichung aller in diese Kategorie gehörenden Vasen gehört, nur abschreckende Anfangsversuche zu erblicken scheinen. Wenn er dann

17) Eine Uebersicht von in Cäre seit 1831 gefundnen Vasen giebt Otto Jahn Vasensammlung König Ludwigs S. LXVI f. Darunter sind auch eine von *Charitäos*, eine von *Xenokles* und einige von *Nikosthenes*. Von dem letzten sind auch viele aus Vulci, eine aus Agrigent bekannt (R. Rochette Lettre à Mr. Schorn 1845 p. 54 f.) ferner drei in meinen Nachträgen zum Verzeichniss der Künstler im Rhein. Mus. 1847 6, 395 f, eine bei Depoletti (Panofka Namen der Vasenbildner 1848 S. 28 f.) Vgl. Braun im Bullett. 1849 p. 84 Archaeol. Brit. 32, 255 pl. 16. Von Xenokles führt R. Rochette p. 62 drei Stücke an, von Charitäos zwei p. 36. Alle drei aber waren nicht Maler, sondern Fabrikanten (*ΕΠΟΙΕΣΕΝ*)

in Combinationen und Schlüssen sich oft zu weit und zu rasch hinreissen liess, so ist diess mit mehr Nachsicht an einem in so vielfacher, verschiedenartiger unermüdlicher Thätigkeit getheilten Mann zu beurtheilen als an minder begabten und feurigen Köpfen. Das fortgesetzte ernste Studium der alten Schule von Cäre wird zum Theil davon abhängen ob das Verständniss und die Schätzung der Hellenischen Kunst überhaupt Fortschritte macht, nicht bloss in die Weite durch ästhetisch-rhetorische und nach allen Seiten hin vergleichende, sondern auch durch in die Tiefe dringende Darstellungen, durch die feinste und gründlichste Auffassung, richtige Hervorhebung und klare Verknüpfung dessen worin sie in ihren besten Lebensaltern die höchste Vollkommenheit erreicht hat. Denn je besser wir den Mann, der geworden ist, würdigen um so leichter ist es auch in seinen Lehrjahren die auf Entwicklungen hindeutenden Anfänge in ihrer Eigenthümlichkeit von dem Alltäglichen zu unterscheiden. Verborgnen Zusammenhang aber zu erforschen ist in der Kunst wie in allem Geschichtlichen und in aller Natur immer anziehend und lohnend. Wenn ich die Hoffnung hege dass eine älteste Schule von Cäre, von den andern archaischen Vasen sich unterscheidend und älter als diese und, wenn nicht allein, doch grösstentheils im Museum Campana enthalten, sich in bestimmten Merkmalen herausstellen und eine Epoche der Kunstgeschichte bezeichnen wird, so möchte ich doch diese Schule, obgleich sie von Korinth ausgegangen ist, nach den oben angeführten Umständen, nicht die Korinthische nennen, wie im Katalog Campana auf der ersten Seite offenbar nach Braun geschieht und von meinem lieben Freund Gerhard in einem ersten Auszug aus diesem unerachtet seiner Unwissenschaftlichkeit vorerst sehr wichtigen Katalog so eben schon befolgt worden ist [18], sondern speciell Schule von Cäre.

18) Archäol. Anzeig. 1859 S. 99*.

Danae [1]).

Taf. XVI. XVII, 1.

Das in dem letzten Programm zu dem Winckelmannsfest in Berlin von Gerhard in Abbildung bekannt gemachte Gemälde gehört zu denen, die am deutlichsten den höchst eigenthümlichen und höchst anziehenden Charakter der in ihrer Entwicklung schon weit vorgeschrittenen und doch von ihrer völligen Ausbildung noch entfernten, zugleich naiv schönen und treuherzig unbeholfnen Malerei der Griechen darstellen. Der Krater, woran es sich befindet, wurde aus einem Grab in Cäre 1844 hervorgezogen und an dem Winckelmannsfest in Rom 1845 von dem Besitzer, Marchese Campana, ausgestellt und das Gemälde von ihm in einem Vortrag erklärt [2]). Aus der Sage von Danae und

1) Rhein. Museum 1855 10, 235.

2) Bullett. d. I. archeol. 1845 p. 214—218. In der letzten Ausgabe von K. O. Müllers Archäol. §. 351, 4 S. 521, wo diese Vase angeführt wird, sind mit den Worten: „Rv. D. in den Kasten eingeschlossen" durch eine üble Auslassung des Setzers die folgenden zuzammen geflossen: „ihr Kind auf dem Schoos, Diktys und Polydektes vor ihr stehend, zu denen sie von dem Gefühl einer Mutter spricht in einem Bruchstück des Euripides." Diesen Worten aber sollte vorangehn: „Wandgemälde aus Pompeji, Avellino im Bullett. Napolet. I p. 70, II p. 10, Danae in Seriphos gelandet, auf einem Felsen sitzend." Hiermit ist der von Stark, Archäol. Studien zu einer Revision von Müllers Handbuch S. 76 bemerkte Widerspruch gelöst, durch welchen Preller Gr. Mythol.

Perseus sind die zwei Hauptpunkte an beiden Seiten vereinigt, auf der einen die Empfängniss der Danae, auf der andern ihre Einschliessung mit ihrem Knäbchen in den Kasten, worin sie in das Meer ausgesetzt werden soll. Vornehm, fein und zierlich erscheint alles äusserliche, im ersten Bilde die Kammer der Danae, worin ein Spiegel und ein Kleidungsstück, vielleicht eine Kopfbedeckung (κεκρύφαλος) aufgehängt sind, ihr Ruhebett, woran die säulenartigen Füsse mit Schnitzwerk von Blumen und Sternen, wie mit letzteren auch der Kasten auf der anderen Seite, verziert sind. Um zu zeigen dass es an Kissen nicht fehle, ist unten eines angebracht, gerad in die Höhe stehend, eben so wie der aufgesperrte Deckel des Kastens nur als eine gerade schmale Linie schräg in die Höhe steht, wodurch ebenfalls nicht die wirkliche Erscheinung, sondern nur der Begriff der Sache ausgedrückt ist. Die beiden hinteren Füsse des Betts sind hinzuzudenken, als wären sie durch die vorderen durchaus verdeckt; die weite und reiche Decke ist über das ganze Bett, die Pfosten eingeschlossen, ausgebreitet, so dass sie über diese und vorn ziemlich tief herabhängt, wodurch, blos aus Mangel perspectivischer Auffassung und Kenntniss, der Schein entsteht dass das Bett sich elastisch senke, während es in der That fest auf der an den Enden sichtbaren Bretterdecke ruht. Nur die reiche Fülle, wie die Zierlichkeit des Betts sollten hervorgehoben werden.

Sehn wir auf den Ausdruck der Personen. In dem ersten fällt der goldne Regen in langgezogenen Tropfen nieder: in ihm ist Zeus, dieser hat sich in ihn verwandelt. So ist das Mysterium dieser Zeugung weislich nur angedeutet, wie auch von den Dichtern geschieht, von Sophokles (Antig.

II S. 48 getäuscht worden ist. Das Wandgemälde ist edirt von R. Rochette in den Peint. de Pomp. I pl. 14, der auch schon von der Campanaschen Vase eine Zeichnung als Vignette und eine Erklärung derselben giebt p. 181. 189 ss.

950 *Ζηνὸς ταμιεύεσκε γονὰς χρυσορύτους*), Ovid (Met. IV, 610 pluvio conceperat auro, l. aureo, 697 clauso implevit foecundo Iuppiter auro), von Horaz, von dem man sich nur wundert den platten Witz der pragmatischen Mythologen, die das Beiwort golden auf Verführung durch Goldgeschenke deuteten an der Stelle des himmlischen Regens, aufgenommen zu sehen[3]). Dem Logographen Pherekydes erschien wohl das Wunder des goldnen Regens, bezogen auf die historische Person Danae, allzumystisch und er suchte daher die Sache anschaulicher zu machen indem er sagte, dass in dem vom Dach nieder strömenden Regen Zeus sich der Danae zu erkennen gegeben habe[4]). Will man daraus zwei verschiedne Acte nachen, den Regen zum „Vorzeichen eines noch bevorstehenden Götterbesuchs, einer nachfolgenden leibhaften Erscheinung des Zeus," so hebt man den Zusammenhang mit dem Urmythus, von welchem der zeugende Regen der Kern ist, auf: der Regen hat nur die Bedeutung geändert, ist zu einer magischen oder mährchenhaften Kraft aus einer physischen so wie Danae, die von ihm unzertrennliche, wie es scheint, aus der dürstenden Erde zur Königstochter geworden. Zugleich geht man damit leicht in einen Kreis von Vorstellungen ein, die dem Alterthum fremd sind, wenn nicht vielmehr diese hinzugebrachten und hier, wenn ich meine Ueberzeugung aussprechen soll, am allerwenigsten anwendbaren Vorstellungen, auf eine so gezwungene unnatürliche Auslegung des Pherekydes geführt haben[5]).

3) Converso in pretium deo, woran aber bei Eratosthenes Catast. 22 *τῇ Δανάῃ Ζεὺς ὡς χρυσὸς ἐμίγη*, eben so wenig gedacht werden kann als bei *χρυσόπατρος*, wie Lykophron den Perseus nennt.

4) Pherekydes: *ἐρασθεὶς δὲ Ζεὺς τῆς παιδός, ἐκ τοῦ ὀρόφου χρυσῷ παραπλήσιος* (Apollodor II, 4, 1 *εἰς χρυσὸν μεταμορφωθεὶς*) *ῥεῖ. ἡ δὲ ὑποδέχεται τῷ κόλπῳ καὶ ἐκφήνας αὐτὸν ὁ Ζεὺς τῇ παιδὶ μίγνυται.*

5) „In dieser Beschäftigung mit ihrem Putz (so hat auch R. Rochette verstanden) wird sie durch das aus der Höhe ihr na-

Danae sitzt auf dem Bette, die Füsse auf einen zierlichen Schemel gesetzt, wenig zurückgelehnt, aufwärts schauend und mit beiden Händen in der Nähe der Schultern den Peplos fest haltend, der wie zu einem Bande zusammengezogen, auf dem Hinterhaupt hinter dem aufgebundenen Haare festsitzt. Man muss das Bild unter Augen haben und sich erinnern wie Correggio u. a. grosse Maler eine Danae oder Leda gemalt, oder auch wie Griechische Bildhauer und Steinschneider in einer späteren Zeit Leda mit dem Schwan dargestellt haben [6]). Wenn darin und in jenen Gemälden neuerer Zeit das Streben nach der ausdruckvollsten Naturwahrheit unverkennbar ist, so ist in dem alten bewundernswerth die Zurückhaltung und Feinheit, womit es in der Erscheinung der Danae anzudeuten weiss was der goldne Regen bedeutet. Wir erkennen in

bende Wahrzeichen überrascht; doch giebt ihr träumerisch aufwärts gerichteter Blick vielmehr die Demuth kund, mit welcher sie, einer Prophetin vergleichbar, der Offenbarung des Zeus harrt, als dass der ihrem Schoos zuträufelnde goldne Regen alle gemeinhin darin gesuchte Liebesgunst ihres göttlichen Freiers bereits ihr zutragen sollte.“ Ausdrücke wie „ Braut und Erwählte des höchsten Gottes,“ „begnadigen,“ „herablassendes Bündniss mit Sterblichen“ u. a. erläutern den inneren Zusammenhang dieser Auffassung, wonach die „ Voraussetzung mehr übersinnlicher als fleischlicher Sehnsucht“ auch bei dem Maler des Bildes gerechfertigt seyn würde, trotz dem dass schon Homer des Zeus Liebe zur Danae in ähnlicher Weise „ ausgebeutet habe, wie die ursprünglich als heilige Frühlingshochzeit von Himmel und Erde gedachte von Zeus und Hera ihm zum Triumphe des Aphrodisischen Gürtels ausschlug.“

6) Hiermit macht ein zu Müllers Archäol. §. 351, 3 angeführtes Gemälde in Mosaik aus Xanthos einen sehr schönen Gegensatz. Möchte es in dem von Sir Fellows zu verhoffenden Kupferwerk nicht fehlen und dieses nicht allzulang auf sich warten lassen. Sehr beachtenswerth in derselben Hinsicht ist auch eine a. a. O. nicht erwähnte Payne Knightsche kleine Bronze im Prittischen Museum, Leda sitzend, den Schwan auf ihrem Schoose, der sie bescheiden küsst.

dem vollen Anzug der Danae und einigem Andern, indem die sinnliche Wahrheit einem Höheren untergeordnet ist, den dem Genius der Griechischen Kunst wie Poesie angeborenen Zug, über die Nachahmung der Natur und Wirklichkeit sich mit Motiven aus dem freien Gedanken, oder auch aus der augenblicklichen Situation hinwegzusetzen, das Princip welches Göthe für die Kunst überhaupt festzustellen unablässig gestrebt hat. Es wird keine Täuschung seyn wenn man zugleich aus diesem Anstands- und Zartgefühl des Künstlers einen Schluss macht auf Sitte und Geschmack des Zeitalters.

Im andern Bild hat Danae dasselbe feine und schöne Gesicht; auf dem Kopf aber, da sie hier nicht im Wohn- oder Schlafzimmer erscheint, eine mit Zacken geschmückte Stephane. Es ist der Augenblick wo der Wille des Akrisios ausgeführt werden soll. Der Kasten ist fertig, der Deckel geöffnet, Akrisios befiehlt, Danae steht, wohl nicht schon in dem Kasten aufrecht, sondern dahinter, um eben hineinzusteigen. Sie hält den kleinen Perseus auf dem linken Arm an sich und streckt den rechten empor, indem sie nach ihrem Vater, der mit ausgestrecktem Arm gebietend ihr das Urtheil nochmals verkündet, das Gesicht gewandt hat, mehr als ob sie ihm unter Betheurungen Vorwürfe machte, als wenn sie ihn um Mitleid oder als ob noch Hoffnung wäre anflehte. Der Zeitpunkt den Blick auf ihr Kind zu heften, und der an Zeus ihre Klage und Gebet zu richten, wie es von Simonides in unnachahmlichen Worten ausgedrückt wird, steht nahe bevor. Der Knabe, nichts von dem Allen verstehend (er ist nur des Bildes wegen etwas grösser gemalt als sein Alter angegeben wird) hält auf der Hand wie spielend seinen Spielball. Ein Contrast, ein Motiv der Rührung, die keiner Erklärung bedürfen. Auf der andern Seite des Kastens der Zimmermann, der ihn gemacht hat, wie das neben ihm liegende Beil andeutet, jetzt bestimmt den Deckel zu verschliessen,

sobald Danae mit ihrem Sohn darunter eingesargt seyn wird. Er setzt mit der Linken einen länglich viereckten Stöpsel mit einem schmäleren Ende auf den Kasten und hält daran mit der rechten, wie anpassend, einen unten und oben eigen zugeschnittnen Stab, fast von der ganzen Länge der Breite des Kastens, etwas schräg über diesen hin. Es muss diess, obgleich der Mechanismus selbst unbekannt ist, eine Art festen Verschlusses bedeuten, durch eine der nicht seltnen Anticipationen, indem der Augenblick so nah ist wo Danae in den Kasten gebracht und der Deckel über sie gedeckt seyn wird[7]). Zu diesem Zimmermann gehört, wie bei Akrisios dessen Name geschrieben ist, das in dieser Klasse von Gemälden fast unvermeidliche *ΗΟΠΑΙΣΚΑΛΟΣ*. Da es hier nicht wohl ein Bravo dem Meister bedeuten kann, den Knaben Perseus sicher nicht angeht, an die Palästra doch in der That auch nicht zu denken und überhaupt eine bestimmte besondre Beziehung nicht leicht zu vermuthen ist, so möchte man eher annehmen, dass die Formel gesetzt sey, damit dem *ΑΚΡΙΣΙΟΣ* gegenüber, wie die beiden männlichen Figuren uberhaupt symmetrischen Bezug haben, die Inschrift nicht fehle, also jene gemeine, vieldeutige Formel nur für *ὁ δεῖνα* gelte, indem die untergeordnete Person natürlich im Mythus keinen Namen hatte[8]).

In Pompeji ist in Wandgemälden die Liebe des Zeus zur Danae in verschiedener Weise dargestellt, wie Avel-

---

7) Bohren eines Lochs (— adoperandosi col trapano a formare un foro nella cassa coll' oggetto di chiuderla o di connetterla was auch R. Rochette annimmt) scheint nicht ausgedrückt zu seyn: auch ist der Deckel, in welchen es gebohrt werden müsste, aufgesperrt. Dieser Nebenumstand ist völlig unklar.

8) Diese Hypothese mag noch hinzutreten zu Allem was O. Jahn in der dem Vasenstudium höchst erspriesliches Einleitung zu seiner Vasensammlung des Königs Ludwig S. CXXI ff. so einsichtsvoll als gedrängt zusammengestellt hat.

lino in dem oben angeführten Artikel bemerkt. Schon Terenz erwähnt eins im Eunuchen (III, 3, 36). Abgebildet ist eins im Museo Borbonico II, 36 (bei Zahn Taf. 68). Danae, die hier zum Gegenstück einer auf Felsen über ihrer Urne gelagerten Najade dient, sitzt ebenfalls auf Felsen: gelehnt an eine Felswand, Gebüsch und ein Baum vor ihr, beide Figuren mehr als halb nackt. Auf Danae fällt aus einer Wolke gerade herab ein Erguss, den sie zu sammeln Anstalt macht, indem sie mit der Hand ein Ende des Gewands emporhält; also Goldstücke und in der Figur kein besondrer Ausdruck. Ein andres M. Borb. XI, 21, unkünstlerisch und sehr gekünstelt. Danae steht, mit beiden Händen ihr weites Gewand zur Seite schlagend; Amor schüttet von oben aus einem Gefäss Goldstücke auf sie herab; unten neben ihr ein ungeheurer Blitz. Zum Gegenstück dient hier Leda. Auch in XI, 57, als Venus edirt, vermuthet R. Rochette denselben Gegenstand.

Die Darstellung des Vasengemäldes ist nach der Sage, es enthält ein historisches Ereigniss, nicht ausgeschlossen das Wunder des in den goldnen Regen verwandelten Zeus, da dem Glauben das Wunder wirkliche Begebenheit ist. Die dämonische Bedeutung des Perseus wird dadurch nicht beeinträchtigt, und es ist möglich dass die zur Verzierung angebrachten Sterne darauf anspielen sollten. Doch im Allgemeinen ist in der Kunst wie in der Sage das natürlich Menschliche herrschend. Die Grenzlinie zwischen symbolischen Bezügen in Nebenwerk und dem natürlich Charakteristischen ist nicht immer ganz leicht zu finden. Doch scheint es allerdings nur eine Nachwirkung einer früher oft bemerklichen archäologischen Krankheit der Vasenerklärung, wenn man bei dem Ball, den der kleine Perseus, so nah der ihm unbewussten Gefahr, nicht aus seinem Händchen lässt, darüber nachsinnt, ob der Ball etwa darauf anspielen sollte, dass Perseus als Sonnenheld (eroe solare) den Apollon verehrte, oder dass er auf dem Erd-

ball viel herumgekommen, oder dass auch Zagreus und Zeus als Kinder mit dem Ball spielten, als jener getödet und dieser durch den Schildlärm der Kureten gerettet wurde, oder auf vernichtete Erfolge der verfrühten Wintersaat. Gegen dergleichen erklärte sich auch R. Rochette, der auch die Sterne an Bett und Kasten nur als Verzierung im vornehmen Hause beurtheilt. Die Symbolik der Naturmythen und die Nachahmung menschlicher Verhältnisse, oft sehr romantischer Natur, sehr wunderbarer Art, sind ganz verschiedene Dinge; und es möchte am besten seyn von der Betrachtung rein künstlerischer und dichterischer Dinge die Untersuchung über die Urbedeutung des Naturmythus so viel möglich getrennt zu halten, wie ja ohnehin der Process der Verwandlung nicht am einzelnen Mythus, sondern nur in grösserem Zusammenhang, wie auch der zwischen Raupe und Schmetterling erforscht werden kann. Dem Künstler geschieht Unrecht wenn man ihm eine Geistesthätigkeit wie sie zur Erfindung eines *rebus* erforderlich ist oder grossen Hang zur Gelehrsamkeit zutraut.

Danae wird in den Kasten eingeschlossen [1]).

Taf. XVII, 2.

Dieser Gegenstand von der Vorderseite einer, vermuthlich aus Vulci herrührenden Amphora ist uns im Vasenbilde nicht neu. Aber wenn die Neuheit einer mythischen Erscheinung in dem eigenthümlichen Styl der Vasen ihre Merkwürdigkeit hat, so ist es gewiss nicht von geringerem Belang an verschiedenen im Wesentlichen zusammenstimmenden Darstellungen desselben Gegenstandes den Unterschied der Zeit und der Motive, den Fortschritt in der höchst merkwürdigen Entwicklung dieser von der einfachsten Regel und von sinniger, überlegter Auffassung ausgehenden Kunstweise wahrzunehmen.

Der Kasten, in welchen die mit ihrem Knaben auf dem Arm dastehende Danae eingeschlossen werden soll, steht bereit: der Verfertiger passt nochmals den Deckel an um zu sehn, ob er auch recht fest schliessen würde. Diess dient dazu die Vorstellung des drückenden Verschlusses und der finsteren Dunkelheit [2]) hervorzurufen. Hinter dem

---

1) Mon. Annali e Bull. del Inst. archeol. 1856 tav. 8 p. 37. 38.

2) Simonides in dem Gebet der im Kasten im Meer treibenden Danae an Zeus: *ἐν ἀτερπεῖ δούρατι χαλκεογόμφῳ νυκτιλαμπεῖ κυανέῳ τε δνόφῳ.*

Künstler (Tekton) steht Akrisios, der mit aufgehobnen Fingern den harten Befehl aufrecht erhält. Ihm aber ist auf der andern Seite des Kastens ein Weib mit Heftigkeit entgegengetreten, das nur seine Gemalin, Eurydike von Apollodor genannt, seyn kann. Die Mutter muss natürlich die grausame Strafe verabscheuen und ihre gegen Akrisios ausgestreckten Arme und der weit offne Mund, welcher laute Klagen und Bitten ausdrückt, zeigen wie sehr sie es thue. Die trockne, ruhig ernste Miene des Akrisios contrastirt mit der Heftigkeit seiner Gattin. Danae selbst, hinter dieser, macht auch Vorstellungen aber sanfter, wie sowohl ihre erhobene Hand als ihr Mund wohl unterscheiden lassen.

Die früher bekannte Darstellung an einem Krater aus Cäre ist als Vignette gezeichnet in R. Rochettes Peintures de Pompéi p. 181, und in farbiger Abbildung herausgegeben von Ed. Gerhard in einem Programm zum Winckelmannsfest in Berlin 1854 [3]). Hier erblicken wir eine weit vorgeschrittne und verfeinerte Kunst. Auf der einen Seite des Kraters ist die Empfängniss der Danae von Zeus nach wahrhaft genialischer Erfindung dargestellt. Das Bild der Einschliessung in den Kasten ist offenbar nach Vorbildern, unter welche auch unsre jetzt an das Licht tretende Zeichnung gehört, angelegt. Der Künstler hat sich, um zuerst auf die Composition zu sehen, auf drei Figuren beschränkt, die Danae unmittelbar neben den Kasten gestellt, so dass sie nur halb sichtbar ist. Die Rechte erhebt sie auch hier mit Vorwurf oder mit einem letzten Versuch der Bitte an Akrisios, der ihr seinen Arm gebietend entgegen streckt. Wenn in dem älteren Gemälde die Verzweiflung der Mutter, welche hier weggelassen ist, auf unsre Sympathie

3) Besprochen hatten das sehr ausgezeichnete Monument vorher der Besitzer, Marchese Campana selbst im Bullettino 1845 p. 214—218, dann R. Rochette a. a. O. p. 189 ff. Auch ich schrieb nach Gerhard darüber (Rhein. Mus. 1855 X, 235—241 ob. S. 275 ff.).

wirkt, so findet der spätere Künstler ein Mittel uns zu erschüttern dadurch aus dass der Deckel des Kastens hoch aufgesperrt und also der Augenblick der schrecklichen Einschliessung in den Kasten, an welchem Danae schon steht, ganz nahe gerückt ist. Der Arbeitsmann, da er hier nicht den Deckel probirt, beschäftigt sich dafür mit einem langen Instrument oder einer Stange, von der man unter andern auch vermuthen könnte, dass sie von Eisen und nachdem der Kasten geschlossen seyn würde, zur Befestigung oben auf genagelt zu werden bestimmt sey. Der Knabe Perseus auf dem linken Arm seiner Mutter begreift auch auf dem älteren Bilde nicht was bevorsteht, sondern fasst ganz behaglich sich an der Brust seiner Mutter fest — denn flehen auch von seiner Seite oder Widerstreben sollen wohl seine ausgestreckten Hände nicht ausdrücken — während er in dem jüngeren Gemälde harmlos seinen Spielball in der Hand hält. Noch rührender ist der Contrast bei Simonides, wo er süssen Schlaf in dem dunkeln Kasten schlummert indessen die Mutter um seinetwillen Verzeihung von Zeus fordert [4]).

Den Abstand der Richtigkeit und anständigen Zierlichkeit der Zeichnung in Stellung, Haltung, Gewändern des früheren Gemäldes, obgleich auch dieses grosses Lob verdient, von dem späteren ist es besser mit dem Auge zu messen als aus immer unbestimmten Phrasen zu entnehmen. Man vergleiche, um nur Eines zu nennen, den weiten Aermel des Akrisios in dem letzteren mit dem noch weiteren desselben in dem andern wo er den ganz weiten der beiden Frauen wenig nachgiebt.

Die Rückseite der hier zuerst bekannt gemachten Amphore enthält drei kriegerische Figuren, einen Trompeter und zwei Kämpfer, der mittlere mit grossem rundem

---

4) *Σὺ δ' ἀωτεῖς γαλαθηνῷ τ' ἤτορι κνώσσεις ἐν ἀτερπεῖ δούρατι χαλκεογόμφῳ.*

Schild und hohen Knemiden, dessen Helm noch abgesetzt auf einem Steinwürfel ruht, so wie der andre den seinigen in der Hand hält; vermuthlich nur weil die unbehelmten Männer bis an den vorgezeichneten Rand reichen und für die Helme kein Raum übrig war.

Die Ermordung des Aegisthos und Klytämnestras Schatten mit den Erinnyen[1]).

Taf. XVIII.

Da in diesen letzten Jahren die Nachgrabungen in Etrurien und anderwärts nachgelassen haben, so sind die Vasen die uns neue und merkwürdige Compositionen darbieten, seltner geworden. Um so mehr war ich erfreut eine solche bei Herrn Baseggio zu finden und von ihm die Erlaubniss zu ihrer Bekanntmachung zu erhalten. Der Gegenstand derselben gehört im Allgemeinen zwar zu den bekanntesten: manches neue aber in den Gemälden beider Seiten dieser grossen Amphora giebt der Darstellung grosse Wichtigkeit. Wenn der Meister des Styls sich zeigt in dem was er unausgesprochen lässt, so besteht ein Verdienst dieser alten Gemälde oft in dem Gedanken der durch das Ganze geht und nicht bloss Nebenpersonen, sondern selbst Scenen, die zur mythischen Vollständigkeit gehören, nur voraussetzen lässt ohne sie dem Auge vorzuführen.

Aegisthos ist plötzlich überfallen, vor Schrecken niedergesunken, der Knotenstab entgleitet seiner Hand und

---

1) Annali d. Inst. archeol. 1853 Vol. 25 p. 272—281, tav. d'agg H. Mon. ined. 5 tav. 56. E. Braun giebt im Bull. 1851 p. 55 s. eine Beschreibung und Erklärung derselben Vase, so viel ich urtheilen kann voll von Irrthümern.

wie um Gnade flehend streckt er die Rechte seinem Mörder entgegen. *Orestes* welcher, auf ihn einstürmend, das Schwert zum Todesstosse gezückt hat, hält ihm in der Linken die leere Scheide entgegen. Hinter ihm steht *Pylades*, die Rechte auf die Hüfte gesetzt und einen Fuss über den andern gestellt, als ein zwar aufmerksamer, aber ruhiger, des Ausgangs gewisser Zuschauer. Er ist sonst ohne Bart gebildet, um die beiden Freunde auch darin, wie in allem Andern, ganz übereinstimmend darzustellen. Der Maler der ihn hier durch einen starken Bart und die Rüstung unterschieden hat, könnte dabei zum Grund haben die Jugend des Rächers desto mehr hervorzuhen. Am Kasten des Kypselos war sogar der eine der Dioskuren mit, der andre ohne Bart gebildet [2]). Auch an einem Etrurischen Sarkophag, wo die Freunde mit Elektra am Grab Agamemnons zusammentreffen, ist Pylades durch eine Chlamys um die Schultern und seine kriegerische Haltung vor Orestes ausgezeichnet, welcher ganz nackt ist und mit der Hand das gesenkte Haupt unterstützt [3]). *Elektra* hinter Aegisthos, bedroht ihn mit dem sicheren Tode durch einen einzigen Schlag mit ihrem schweren Doppelbeil auf den Kopf, wenn der Schwertstreich des Orestes ihr nicht zuvorkommen sollte. Diese ihre Theilnahme an dem Mord hat nichts Anstössiges auch für unser Gefühl, die wir in einem Ceni die Festigkeit des Mordplans gegen den Vater als heroisch anstaunen können und müssen, sobald wir uns in den Abgrund der Gefühle und Gedanken versetzen aus welchem ihre Leidenschaft sich zu dieser Höhe der Rachethat aufschwang. Einfacher und wenn auch nicht so allgemein menschlich, doch bei den nationalen Begriffen, die sie bestimmten, für die Poesie günstiger waren die Motive die der Tochter Agamemnons das Mordbeil in die

2) Pausan. V, 19, 1. „Manchmal ist Polydeukes als Faustkämpfer nackt, Kastor aber in der Rüstung gebildet.“

3) Bullett. 1840 p. 62.

Hand gaben: es kommt nur darauf an bei dem Entsetzlichen ihrer That das Entsetzliche der Verhältnisse woraus sie hervorgieng sich lebhaft zu vergegenwärtigen, um sie in ihrer Zeit natürlich und gross zu finden.

Schliessen wir nun hier die Figuren der andern Seite an, so ist nur die erste sogleich kenntlich, *Klytämnestra*: eine andre Person kann diese nicht vorstellen. Aber die drei ihr nachfolgenden Figuren sind uns neue und erst noch zu errathende Erscheinungen. Dienerinnen des Hauses können sie nicht vorstellen, Nebenpersonen, für welche schon die Dreizahl auffallend seyn würde. Aber wir werden auch Geberden gewahr, besondre in allen dreien und sämmtlich verschieden von den allgemeinen und gewöhnlichen des Entsetzens, der Wehklage und Trauer. Sind wir demnach auf Vermuthung hingewiesen, so bleibt nichts übrig als sie für die *Erinnyen* zu erklären. Der aufgerichtete Finger der rechten Hand an der mittleren, und beider Hände an der hintersten Figur, mit dem Unterschiede dass hier die drei mittleren, dort die drei hintersten Finger eingeschlagen sind, ist sicher bedeutsam und selbst die kleinen Verschiedenheiten hatten vermuthlich ihren sehr bestimmten Sinn. Schade dass uns eine Mimica degli antichi, die der Canonicus de Jorio aus der der Lazzaroni herzustellen bemüht gewesen ist, abgeht. Ihre Bedeutung hat ohne Zweifel auch die Art wie die hinterste der drei Schwestern die beiden Füsse auswärts setzt, vielleicht zur festen unverrücklichen Stellung einer Alekto. Ganz deutlich ist dass die Locken ihres Haupts sich wie kleine Schlangen ringeln und dass bei ihr ein physiognomischer Ausdruck beabsichtigt ist, ganz anders als in beiden andern. Es scheint dass in die Geberden der drei Figuren eine Stufenfolge der inneren Bewegungen, welche sie ausdrücken wollen, gelegt ist, wo ihre Grösse umgekehrt abnimmt. Diess möchte mit drei uns unbekannt gebliebenen Namen der Schwestern zusammenhängen, da in

die Griechen ungemein sinnreich waren: die allein erhaltnen Namen Megära, Tisiphone und Alekto, Missgönnerin, Mordrächerin, Nimmerruh, sind uns nur aus Zeiten bekannt weit jünger als das Gemälde [4]). Wenn aber diese drei die Erinnyen sind, so folgt dass die Anführerin des Zugs nicht Klytämnestra selbst seyn kann, sondern nur ihr Schattenbild, — das auch in den Eumeniden des Aeschylus erscheint — wie wir das des Königs Aeetes gemalt sehn an der bekannten Medeenvase von Canosa, jetzt in München, *ΕΙΔΩΛΟΝ ΑΙΗΤΟΥ* [5]). Es erscheint dem Orestes, auf ihn zuschreitend, auf ihn eindringend, mit aufgerichteten Armen, Anklage gegen ihn erhebend. Auch auf einer Vase von Ruvo ist hinter dem nach Delphi geflüchteten Orestes das Eidolon seiner Mutter, den rechten Arm ausstreckend, wie verklagend, während Apollon die Erinnys zurückweist, und ihr linker Arm ist mit der Hand unter dem weiten, auch über dem Hinterkopf hinaufgezogenen Mantel versteckt, um an das Leichentuch zu erinnern [6]). Auch die erste der Erinnyen macht, nach der Bewegung ihrer Arme und Hände zu urtheilen, dem Orestes Vorstellungen, weckt sein Bewusstseyn, es ergreift ihn Entsetzen dass er sich in die Haare reissen möchte, wie die zweite thut, und sichtliche Steigerung ist in der Androhung wel-

4) Apollod. I, 1, 4. Orph. Argon. 968 Hymn. 69 (68.) Tzetz. ad Lycophr. 406.

5) S. Nachtrag zur Tril. S. 151. Vgl. das Basrelief mit Protesilaos mon. ined. 123. Gal. myth. CLVI, 561.

6) R Rochette M. inéd. pl. 35. Gerhards Apulische Vasen Taf. 6. Overbeck Taf. XXIX, 4 S. 710 f. Der Erinnys am andern Ende, hinter dem Eidolon, ist eine Dienerin des Tempels gegenübergestellt, die vor der unheimlichen Erscheinung entweicht. Auch der Schatten Agamemnons kommt vor, verhüllt aus der Grabesthür tretend, an dem Sarkophag Lozzano, jetzt im Lateran, mit der Ermordung der Klytämnestra und des Aegisthos, welcher im Uebrigen mit dem in Winckelmanns M. ined. 148, M. Pioclem. V, 22, Gal. mythol. CLXV, 619 edirten übereinstimmt.

che die dritte ihm macht. Die Ermordung der Klytämnestra ist also der des Aegisthos vorausgegangen, wie es auch Sophokles eingerichtet hat, umgekehrt als Aeschylus und der Maler hat vorgezogen, indem Beides der Zeit nach fast in eins fällt, die minder grauenvolle Scene mit den Folgen die für den Rächer eintraten, zu verbinden als den Muttermord selbst.

Erinnyen also sehn wir vor uns die ohne Schlangen in Händen, ohne Fackel oder Peitsche, ohne Speer, den göttlichen Stachel (*κέντρον θεῖον*), wie Sophokles sagt, bloss durch ihre Geberden, abgesehn von der Andeutung der Schlangen im Haare der hintersten, die Regungen des Gewissens zur sinnbildlichen Anschauung bringen. Und gewiss dem Namen der *Σεμναί*, der Ehrwürdigen, entsprechen diese Gestalten besser als alle bis jetzo bekannten. Die erhaben furchtbare und energische Art womit Aeschylus diese Göttinnen behandelt hatte, als die ingrimmigen Hunde der Mutter, die bösen Jägerinnen, die Drachinnen, hat auf die Einbildungskraft der Folgezeit (sie werden auch *Μανίαι*, Raserinnen, genannt) so stark eingewirkt, dass uns die Einfalt der Erinnyen der Mutter im Gemälde zuerst befremdlich vorkommen kann. Allein der diess Gemälde erfunden hat, könnte auch vor der Orestee des Aeschylus gelebt haben: der einfach grossartige Styl der herrlichen Gestalten des Aegisthos und der Klytämnestra, des Orestes und der Elektra lässt es eben so wohl vermuthen als dieser Charakter der Erinnyen. Dass diesen zuerst Aeschylus mit Schlangen statt der Haare das Haupt umlockt habe, wie Pausanias bemerkt (I, 28, 6), wäre demnach eben so wenig genau als das *zuerst* in hundert Stellen der Alten für historisch richtig zu nehmen ist: es ist diess auch an sich wahrscheinlich eine Erfindung der bildenden Kunst. Zu wünschen wäre dass wir von der Ermordung der Klytämnestra an einer „der edelsten Vasen" die bei einer Nachgrabung der Herrn Campanari zum Vorschein gekom-

men sind[7]), eine Zeichnung zur Vergleichung vorlegen könnten.

Eine kunsthistorische Wichtigkeit erhält das vorliegende Gemälde noch durch die Vergleichung mit einem andern aus einer späteren Zeit welches unverkennbar in Zusammenhang mit demselben steht und von Gerhard bekannt gemacht worden ist[8]). Fortschritte in der Zeichnung, Zunahme besonders der Zierlichkeit und Pracht der Gewänder sind darin nicht geringer als die Misshandlung des Gegenstands durch eine Auffassung, die ihn nicht verstand oder nicht achtete und den inneren Zusammenhang und zum Theil den Charakter der Personen einer beliebigen Symmetrie für das Auge aufgeopfert hat. Diess ist sogar auf eine so überraschende Art geschehn dass man vielleicht in diesem noch immer alterthümlich strengen, edlen Styl kaum ein zweites Beispiel so grossen künstlerischen Unverstandes nachweisen wird. Da die Namen aller vier Figuren beigeschrieben sind, so ist keinem Zweifel Raum gelassen[9]). Aegisthos ist hier auf den Königsthron gesetzt, den er geraubt hatte, wie er bei Sophokles, um zu sterben, auf die Stelle getrieben wird wo Agamemnon gefallen war. Dem Orestes sind Panzer, Helm und Beinschienen gegeben, alles auf das Zierlichste; dem Künstler hat dieser Heldenschmuck mehr gegolten als Wahrscheinlichkeit und Natur; und Effect zu machen hat er geglaubt durch das in die Brust des Aegisthos tief eingebohrte Schwert, macht aber dadurch auf einen gebildeten Geschmack nur die Wirkung dass die Vortrefflichkeit des Orestes im Originalwerk noch lebhafter empfunden

---

7) Bullett. 1834 p. 177.

8) Etr. u. Campan. Vasenbilder Taf. 24 S. 35—37. Berlins antike Bildwerke, Vasen N. 1007. S. die Vignette S. 297.

9) In Overbecks Bildwerken des Thebischen und Troischen Heldenkreises Taf. XXVIII, 10 ist der Name der Klytämnestra nur durch Nachlässigkeit des Lithographen weggelassen.

wird. Die zwei weiblichen Personen hat er vertauscht; denn Elektra konnte hinter Orestes stehn, freilich nicht mit dem Beil, sondern nur aufmunternd, Klytämnestra hinter Aegisthos, sich entsetzend aber auch ihm beispringend. Er aber hat die Mutter hinter den Orestes gestellt, und diese Mutter schwingt, wie dort Elektra über Aegisthos das Beil über ihren Sohn der eben ihren Buhlen durchbohrt. Also gab es auch in jener guten alten Zeit Maler, denen feine Kleiderstoffe, schön geschnittne Ober- und Unterkleider, zierliche und wohlgeordnete Falten den Sinn so verblendeten, dass sie nicht bloss von sinnigen Gedanken, sondern sogar vom gesunden Menschenverstand in Beurtheilung von Personen und Charakter verlassen zu seyn scheinen? Die Mutter soll das Mordbeil gegen ihren Sohn schwingen weil er gerechte Rache übt? Das Unnatürliche des Muttermords aus einer gebotnen Pflicht hat das Leben des Orestes verdüstert, und einen Sohnesmord, nicht minder unnatürlich und durch keinen herrschenden Begriff gemildert, das Beil der Elektra der Klytämnestra in die Hand zu geben, hat dieser gedankenlose Maler, der auf jedes Fältchen die grösste Sorgfalt verwandte, für eine gleichgültige Sache gehalten. An der Kylix des Chachrylion sucht Klytämnestra den Orestes, der den Arm erhebt und den zu Boden geworfenen und mit der andern Hand in den Haaren gefassten Aegisthos zu durchbohren im Begriff ist, zurückzuhalten [10]). Diess ist gut und angemessen. In den Choephoren des Aeschylus ist ihr erster Gedanke bei dem Geschrei des Dieners und dem Hervortreten des Orestes an ein Beil: „sehn wir ob wir siegen oder besiegt werden; denn auf diesen Punkt des Unglücks ists gekommen;“ und als sie darauf hört, Aegisthos sey gefallen, hat sie nur einen Klageruf über den Tod ihres

---

10) Catalogo — del Pr. di Canino n. 1186 (una donna ammantata ritiene il ferro.).

theuersten Aegisthos und dann unmittelbar flehentliche Bitten und Vorstellungen an den Sohn. Es ist also klar dass sie an Widerstand nur gedacht hat im Gedanken an ihren jetzigen Gatten, mit dem sie auch in dem hereinbrechenden Kampfe sich eins fühlte, zugleich heldenmüthig und als Mutter nicht unnatürlich [11]). Ein Ungeheuer — im geschmackvollsten, feinsten königlichen Putz — stellt uns der Maler unter Augen, der einen hohen Charakter zu fassen durchaus unfähig gewesen seyn muss. Indem Aegisthos durchbohrt wird, ist die Mutter im Begriff ihren Sohn zu erschlagen, welcher gegen sie keine Schuld hat und Sieger ist in seinem Recht. Oder ist das so erhobene Beil ohne Bedeutung und ist nicht diess der Augenblick, wo das geschwungene auch sofort niederfallen muss auf das Haupt? Entweder leer und gedankenlos oder unmenschlich ist die Haltung in welche diese Klytämnestra gebracht ist. Elektra dagegen, dieser blutgierigen Klytämnestra, die aus Schmerz über den Tod ihres unrechtmässigen Gatten ihren Sohn, dem er den Vater erschlagen, geraubt hat, zu ermorden eilt, ist desto sanfter: ihr ausgestreckter Arm ist wie ein Zuruf des Beifalls, eher wie eine Aufmunterung deren Orestes jetzt nicht mehr bedarf. Freilich in so anmuthigem und geordnetem Schmuck der Gewänder liess eine Figur sich nicht hinstellen die den Aegisthos mit erschlagen hülfe, wie in unseren Gemälde, oder die, wie in der angeführten Kylix, (hinter der Klytämnestra) „herzueilte, in Wuth die Linke gegen di Sonne ausstreckend und mit der Rechten eine Keule erhebend;“ oder die mit einen Schemel zuschlüge, während ihr Bruder auf der andern Seite das Schwert gegen den auf dem Throne sitzenden Aegisthos gezogen hält, in einem der bekanntesten Basreliefe [12]). Dabei hat der Maler um mit zwei schön

11) Nicht richtig fasst diese Stelle auch Schneidewin auf zur Elektra des Sophokles S. 10.

12) Ehmals im Palast Circi, jetzt verschwunden. Museo Pio-

angekleideten Frauengestalten die grausige Gruppe der zwei Männer symmetrisch anstatt mit Elektra und Pylades ungleich einzufassen, diesen, der eigentlich von Orestes, von dieser Scene unzertrennlich ist, ausschliessen müssen: er malte nur für das Auge, um Inhalt, Idee und Charakter unbekümmert: nur um Figuren war es ihm zu thun, nicht um Handlung und um Zusammenhang.

Solch eine freie Kritik habe ich geglaubt an einem so wohl in die Augen fallenden Gemälde, so alter Schule üben zu müssen. Dagegen hat der erste Herausgeber das Auffallende darin das ihm nicht entgehen konnte, zu rechtfertigen versucht. Den Gedanken dass etwa die Namen der Klytämnestra und der Elektra verwechselt seyen, wie es den Namen auf Vasen zuweilen ergangen ist, weist er mit Recht damit zurück, dass Klytämnestra durch reichere Tracht ausgezeichnet ist und denkt sich denn dass diese „*vergebens* ein Mordbeil ergreife um ihrem Buhlen zu Gunsten den eigenen Sohn zu treffen.“ Allein zu Gunsten dem Aegisthos, der schon durchbohrt ist, wird das Beil das sie nicht ergreift, sondern geschwungen hat, nicht gereichen; es ist nicht zum Beistand, sondern, da es so nicht vergebens geschwungen seyn kann, es aber der Klytämnestra gegen Orestes in die Hand gegeben werden

---

clem. IV tav. d'agg. A, 6. Gal mythol. CLXV, 617. Overbeck. Taf. XXVIII, 9, der so wie Millin und Gerhard, der Elektra gegenüber den Pylades erkennen will. Unzweifelhaft scheint mir, wie schon R. Rochette bemerkt hat, dass die zwei Mordscenen neben einander gestellt sind, in beiden Orestes der Handelnde, in beiden Pylades mit ihm, aber untergeordnet wie immer, nur dass er auf die unterliegende Klytämnestra einen grossen Krug schleudert, wodurch er seinen Ingrimm seine Verachtung gegen sie ausdrückt, wie Elektra gegen Aegisthos durch die erhobene Fussbank, denn nöthig war diese nicht, da das Schwert im Zug ist ihn zu durchbohren. Elektra mit dem Schemel dem Orestes, nicht dem Pylades, gegenüber enthält auch der gut gearbeitete Etrurische Sarkophag R. Rochette Mon. ined. pl. XXIX, 2.

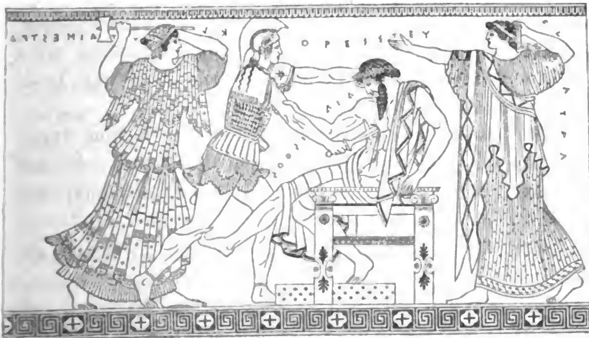
könne, glaubt Gerhard zu beweisen durch die von mir angeführte Stelle des Aeschylus, welcher „Klytämnestra dergestalt reden lasse dass ihr gegen Orestes geschwungenes Beil hier und in andern Kunstdenkmälern uns nicht mehr befremden dürfe." Jene Stelle, in ihrem Zusammenhang genommen lehrt, wie ich gezeigt habe, das Gegentheil, und in den zwei Vasengemälden, worin sie es wirklich nach Gerhards Meinung führen soll, würde sie es wenigstens wenn darin überhaupt Klytämnestra verstanden werden dürfte, nicht gegen Orestes, sondern, was einen Unterschied macht, gegen Agamemnon führen. Sie stellen aber ohne Zweifel nicht Klytämnestra, sondern Merope dar [13]).

Otto Jahn hat in Gerhards Archäol. Zeitung 1860 S. 43 f. den Maler der Berliner Vase zu rechtfertigen gesucht durch die Annahme, dass Klytämnestra den Sohn nicht erkannte, als sie auf den Hülfeschrei des Aegisthos (Aesch. choeph. 889 *δοίη τις ἀνδροκμῆτα πέλεκυν ὡς τάχος*) herbeieilte, und dass Elektra den Bruder warnend bei dem Namen zuruft, worauf Klytämnestra im nächsten Augenblick das Mordbeil sinken lassen wird. „So hatte bekanntlich, fährt er fort, Polyïdos die Katastrophe seiner Iphigenia dadurch herbeigeführt dass Orestes in dem Augenblick wo er geopfert werden soll, seiner in Aulis geopferten Schwester Iphigenia sich laut erinnert, worauf sie das Opfermesser fallen lässt." Schade freilich dass der Maler, da man den von Elektra ausgestossnen Schrekkensruf, Orestes, wenn der ausgestreckte Arm diesen und

---

13) Millin Gal. mythol. CLXX, 614. 615. Nach der früher geltenden tappenden, schlotterigen Erklärungsweise sagt Millin zu n. 614: Aegisthe suit Clytaemnestre, die doch von dem Manne zurückgehalten wird, wie jedes Kind sehen wird. Die Tölkensche Erklärung der Gemälde glaube ich bestätigt zu haben Griech. Trag. II S. 835.

die Aufforderung sich zu hüten wirklich bedeuten sollte, vor dem Bilde nicht hört, wie auf der Bühne, die Klytämnestra nicht zugleich das gegen diesen gezogene Mordbeil, das für das Auge unvermeidlich sofort treffen zu müssen scheint, wenn auch nicht sich entsinken doch in eine andre, durch den Moment bedingte Richtung bringen lassen. Es wäre diess ein leichtes, ganz naheliegendes, sichres Mittel gewesen auch auszudrücken, was verstanden seyn soll, und ein künstlerisches Verdienst zu erwerben, dessen ich einigemal Erwähnung gethan habe, und namentlich in Beziehung auf den Farnesischen Stier (A. Denkm. 1, 356): „Die Seele der Erfindung in diesem Werke der höchsten Virtuosität ist in der Wahl des prägnanten Moments, der den nächstfolgenden unmittelbar hervorruft und fast mit Nothwendigkeit denken lässt, einen Moment der für sich der Darstellung sich entzieht, aber schon in der unwillkürlich in dem Beschauer hervorgerufenen Vorstellung die Wirkung des äussersten Darstellbaren mächtig verstärkt.“ Die letzten Worte sind leicht zu modificiren um sie auf das Gemälde anzuwenden.



Gesuch um Expiation[1]).

Taf. XIX.

Noch immer kommen von Zeit zu Zeit Darstellungen an Vasen und in andern Monumenten zu Tage, deren Bedeutung und Beziehung uns vorerst verborgen bleibt. Gerade diese würde man wohl thun immer vor andern bekannt zu machen, anstatt sie zurückzuhalten, um nicht wie man oft denkt, seine Unwissenheit zu verrathen. Um so weniger soll man sich scheuen solche der Oeffentlichkeit vorzulegen, über welche man nur Vermuthungen hat und die manches Auffallende, für uns Sonderbare enthalten, das aber vielleicht bald durch Andre eine glücklichere Deutung erhalten wird, so dass ein Anfangs ziemlich seltsam und verworren aussehendes Ganzes nach und nach alles Unklare oder Zweifelhafte verliert.

Die vorliegende Zeichnung erhielt das Institut durch die Güte des Don Giuseppe d'Errico in Potenza, der sie von einer Vase im Besitz von Don Mauro Amati daselbst entnahm. Vorgestellt scheint ein König, feierlich den Scepter in der Hand, auf seinem Thron sitzend[2]), welchen ein

1) Annali del Inst. archeol. 1856 tav. 9 p. 38—40.

2) Was dem Könige über dem Rücken hängt, scheint sich auf das Schutzflehen zu beziehen; vielleicht unterbundene Wolle, vittae?

andrer König, wie der Anzug deutlich verräth, knieend und seine Kniee mit der Rechten umfassend, anfleht ihm die Reinigung von einem Morde zu Theil werden zu lassen; dieser Gegenstand der Bitte ist zu schliessen aus den beiden dienenden Personen zur Seite, die nemlich durch Anticipation die zu vollziehende Reinigung anzeigen. Das Wassergefäss welches die Dienerin auf dem Kopf trägt, bedeutet ein Bad, und Bäder waren, so wie Schwefel und Fackel, ein Mittel der Reinigung[3]). Die mit Mordschuld Behafteten hiessen *ἀπὸ φόνου ἐναγεῖς*[4]). In der Homerischen Poesie finden wir noch kein Beispiel, was K. O. Müller einst glaubte, einer von Seiten eines Flüchtlings wegen Todschlags nachgesuchten Mordsühne, keine *καθάρσια* dieser Art[5]). Aus Aeschylus im Telephos lernen wir Gebräuche kennen die zu seiner Zeit vermuthlich längst veraltet waren und jetzt nur den Reiz des Alterthümlichen hatten. Der Flüchtige, wie Telephos, in Mysien, durfte nicht sprechen bevor er gereinigt war, sondern musste stumm durch Geberden sein Anliegen vorbringen. Der Reinigende (*ἁγνίζων*) sprengte ihm mit Schweineblut die befleckten Hände und der Schuldige nahm solches Blut in den Mund, das er wieder ausspie. Der flüchtige Mörder suchte wohl auch zuerst den Schutz des Heerdes zu gewinnen (wie in andrer Absicht Telephos in Argos, Thyestes in Mykenä), was ein Scholiast der Ilias als allgemein

---

3) Plat. Cratyl. p. 405 a *αἱ — περιθειώσεις τε καὶ λουτρὰ — καὶ αἱ περιῤῥάνσεις, πάντα ταῦτα ἕν τι δύναιτ' ἂν καθαρὸν παρέχειν τὸν ἄνθρωπον καὶ κατὰ τὸ σῶμα καὶ κατὰ τὴν Ψυχήν.* Serv. Aen. 6, 724. In omnibus sacris tres sunt istae purgationes; nam aut taeda purgantur et sulphure, aut aqua abluuntur, aut aëre ventilantur. Ovid. Metam. 7, 261 terque senem flamma, ter aqua, ter sulfure lustrat.

4) Thucyd. I, 126. Herod. 5, 70. Schol. Plat. Leg. II p. 676 e *ἐξηγηταὶ τρεῖς γίνονται πυθόχρηστοι, οἷς μέλει καθαίρειν τοὺς ἄγει ἐνισχηθέντες καὶ οἱ ἐξηγούμενοι τὰ πάτρια.*

5) Hoeck Kreta 3, 268 ff. Lobeck Aglaoph. p. 300 s.

angiebt (24, 480). Herodot, indem er erzählt wie der Phryger Adrastos, des Königs Gordies Sohn, der seinen Bruder getödet hatte, von Krösos gereinigt wurde, bemerkt dass die Reinigung bei den Lydern und den Hellenen ähnlich sey (1, 35). In der späteren Zeit richtete man sich nach den im gemeinen Leben durch die Orphiker, durch Privatwahrsager und Iatromanten so sehr verbreiteten Reinigungsgebräuchen, indem zugleich die Sage immer geschäftiger sich zeigte das dunkle Gerücht von alten Stammkönigen mit einem bestimmten Inhalt von Fehden und Wanderungen dichterisch gelehrt auszufüllen. So bietet denn die spätere Litteratur mehr Beispiele von Königen dar die von Königen wegen Mordes gereinigt wurden und es gab solcher Geschichten, die verloren sind vermuthlich ausserdem so viele, dass sich nicht so leicht auf das Bild das uns vorliegt, ein bestimmter Fall möchte anwenden lassen. So wird Peleus in Phthia, nachdem er unfreiwillig seinen Bruder Phokos getödet, von Eurytion gereinigt und erhält dessen Tochter Antigone zum Weibe, und nachdem er diesen auf der Jagd unfreiwillig getödet und darum wieder hatte flüchtig werden müssen, reinigt ihn in Jolkos der dortige König Adrastos oder Akastos [6]. Den Orestes reinigten von dem Muttermord neun Männer in Trözen und der Stein worauf es geschehn war, lag vor dem Tempel und wurde der heilige genannt [7]. Der andre Muttermörder aber, Alkmäon, wird, nachdem er in Wahnsinn vorher bei Oïkles gewesen war, in Psophis von Phegeus gereinigt und erhält dessen Tochter Arsinoe zum Weibe [8].

Auf das Bad der Reinigung sich zu beschränken hat

---

6) Apollodor 3, 13, 1. 2. Für Adrastos nennt Diodor 4, 72 Akastos.

7) Pausan. 2, II, 31, 7.

8) Apollod. 3, 7, 5, wahrscheinlich nach Euripides, s. meine Griech. Tragödien 2, 676.

der Maler wohl gethan. Denn was der Diener neben der Wasserträgerin herbei schleppt, ist jedenfalls Nebensache. Was es eigentlich vorstellen solle, ist schwer zu sagen; es scheint aber, einen vierbeinigen Stuhl, auf dessen zwei hinteren Ecken sich zwei, jetzt nach unten gekehrte, eine Rücklehne nicht bildende, aber vorstellende Eckleisten erheben. Soll etwa auf diesen Stuhl der zu reinigende Gast gesetzt und mit Wasser begossen und etwa auch mit dem an der Hand des Trägers hängenden Tuch, wenn man es dafür nehmen darf, abgetrocknet werden [9])?

Aber dieser Träger ist ein Mohr. Befremdliche Erscheinung. Der Duc de Luynes [10]) hat aus der Negerform verschiedener in Campanien gefundnen Thongefässe geschlossen dass zur Zeit des Pyrrhus Mohren in Grossgriechenland bekannt waren, auch eine Umbrische Münze mit einem Negerkopf und einem Elephanten nach de Bosset angeführt, an die Schwäche mancher Römischen Damen für Neger [11]) erinnert und zugleich ein Basrelief des Museums zu Neapel angeführt wo ein Neger eine Biga führt und ein Führer der muthigen Rosse voranschreitet [12]).

---

9) „zwei Stühle, wohl nicht einen Lehnstuhl“ Jahrb. f. Philol. 1859 S. 448.

10) Ann. de l'Inst. archéol. 1845 XVII, 225.

11) Juven. 6, 599 ss. Mart. VI, 39, 8 s. Cicero schimpft in der Rede pro red. in sen. einen dummen Menschen Aethiops, und es ist zu vermuthen, dass schon damals in Rom, wie gewisslich in Alexandria, Mohren als Diener zu den nicht seltnen Erscheinungen gehörten. Tibull 2, 3, 55:

Illa gerat vestes tenues, quas femina Coa
texuit auratas disposuitque vias:
illi sint comites fusci quos India torret
Solis et admotis inficit ignis equis.

Wo Dissen in seinem Commentar Terenz Eunuch. 1, 2, 85, Petronius 102, das Virgilische Moret. 32 und Ruperti zu Juvenal 5, 53 anführt.

12) Auch Gerhard in Neapels ant. Bildw. S. 139 sieht einen

Bekannt waren Neger frühzeitig auch in Griechenland. Polygnot malte einen neben dem Memnon um den Aethiopenfürsten kenntlich zu machen, nach Pausanias (10, 31, 2) und in einem auf das nachhomerische Epos gegründeten Vasengemälde ist bei einem vorher uns unbekannten Zweikampf des Achilleus und Hektor, mit dem beiderseitigen Pädagogos ihrer Jugend, dem alten Phönix und einem unbekannten des Hektor, Achilleus bezeichnet durch einen Mohren auf seinem Schild als Vorzeichen seines Siegs über den grossen Aethiopen[13]. Theophrast führt es in

Mohren auf einer Biga und eben so Finati im Mus. Borbon. 6, 23 (un Affricano) der nur darin irrt, dass er in dem stattlich aufgeputzten Palefrenier einen Herold oder Lictor, zum Zeichen dass der Wagen einer hohen öffentlichen Person gehöre, erblickt. „E ci conferma in questo sospetto l'osservar *decisamente* un servo nella persona dell' auriga." Nur Panofka in seinem Programm zum Winckelmannsfest Berlin 1849 S. 13 N. 10 der Bildtafel nennt den Mohren Memnon. Man sollte denken man müsse sich sehr zwingen um diese gemeine ächte Kutschergestalt in geschickter Sculptur für einen Heros zu erklären: aber der Verfasser hat sich in diesem Programm zu noch ganz andern Annahmen gezwungen, die Jedem der ihm wohl will leid thun müssen. Das Bild einer „archaistischen" Vase von Vulci N. 11 ein negerhafter Bogenschütze zwischen zwei Amazonen aus Gerhards Auserles. Vasen 1, 43 S. 156 und de Wittes Elite céramogr. 3, 66, ist auch nach dem Triptolemos der andern Seite des Gefässes zu urtheilen, Carricatur oder Parodie, und wäre es nicht scherzhaft, so dürfte der Schütze zwischen den zwei Amazonen des Heers für einen gemeinen Aethiopen des Heers gehalten werden, da Memnon selbst nicht den Bogen führte. Uebrigens enthält die angeführte Bildertafel drei phantastisch behandelte und geschmückte Mohrenköpfe N. 3. 4. 8. Ein schöner kleiner Cammeo bietet nach dem Bullett. 1842 p. 187 die Halbfigur eines Mohren dar, welche mit ihrer Farbe sich wunderbar über einer weissen Schichte des Onyx abhebt.

13) Mon. I d. I. I, 35. 36. Annali 5, 219. Meine Denkm. der a. K. 3, 428. Taf. 26. Der Maler des Philostratus hatte dem Memnon selbst schwärzliche Farbe gegeben, doch so dass roth durchleuchtete 1, 7.

den Charakteren als einen Zug des Ehrsüchtigen an dass dieser einen Mohren in seiner Begleitung führe (21 *περὶ μικροφιλοτιμίας*). Also galt diese Bedienung als vornehm. Aber aus dem Mohren als Kutscher, in Verbindung nunmehr mit dem Mohren als Bedienten in einem hohen Haus ist mehr zu entnehmen als dass zur Zeit dieser Monumente Mohren in Grossgriechenland bekannt waren: es müssen auch viele Vornehme, eben so wie im neueren Europa, an diesen Kindern einer andern Zone gerade wegen des Fremden und Abstechenden, und weil sie immerhin relativ seltner und schwerer zu haben waren als andre Dienerschaft, Gefallen gefunden und sie in ihren Dienst gezogen haben.

Zugleich giebt es uns ein starkes Merkmal für die Apulische Art der Vasenmalerei ab, dass ein Maler gewagt hat den Mohren aus vornehmen Häusern seiner Zeit in ein Königshaus altgriechischer Sage zu versetzen[14]). Aber gerade dieser banausische Geschmack in den Styl der älteren Vasenmalerei, aus der sie die Personen und deren Ausrüstung und Attribute im Allgemeinen beibehielten, Dinge des neuesten, oft prahlerischen und eitlen Gebrauchs einzumischen, gehört unter die bestimmt zu unterscheidenden Zeichen der Ausartung in dieser Gattung. Das vorliegende Gemälde selbst enthält noch eine andre Probe derselben verkehrten Erfindsamkeit und Ziererei. Denn die Schlange welche die Athene der oberen Reihe sich um den Arm schlingen lässt, geht[15]) in der That nicht die alte Göttin an, sondern sie ist aus dem Gebrauch sich zahme Schlangen zu halten, der Damen insbesondre sich ihre Schlange Hals und Arm kühl umspielen zu lassen wie sie in andern Zeiten und Ländern ein Möpschen zärtlich um sich hegten; auf die Kriegerin Pallas übergetragen

14) Beispiele dieser Verirrung in Jahns Münchener Vasen.

15) In den Jahrb. für Philol. 1859 S. 456 ist von Rom aus, wohl nach der Originalzeichnung oder dem Original selbst bemerkt: "sicher keine Hausschlange, sondern ein Theil der Aegis."

was man nicht weniger kühn und ungeschickt als den Mohren im Diensten des mythischen Königs finden wird. Ich habe diesen Gebrauch anderwärts auseinandergesetzt und darf daher hier nicht darauf zurückkommen [16]). Uebrigens braucht man nur die Beine des Königthrons anzusehn um zu erschrecken vor dem schlechten Geschmack der Apulier wo sie sich selbst überlassen waren, zu sehen wie so ganz der Sinn für das einfach Gefällige und für das Zweckmässige in allen Dingen, der die älteren Griechen auszeichnet, untergegangen war. Die von guten Originalen übertragenen Figuren sind im Ganzen sehr lobenswerth und zum Theil recht charakteristisch, wie die mitleidige Königin und die Wasserträgerin als Magd.

Die beiden Figuren gegenüber den Dienst thuenden sind leicht zu denken als die Königin, die als Frau theilnehmend und mitleidig, durch ihre Gegenwart die Bitte des Flehenden unterstützt, und ein Wache ste-

16) Denkm. der a. K. 2, 365 f. Diese Bemerkung genehmigt stillschweigend bei der Erklärung mehrerer früher von mir zusammengestellten Monumente Stephani in seinem ruhenden Herakles Petersburg 1854 S. 63 ff. 295; und es müsste auch, wenn ähnliche Benutzung meiner Arbeiten mir bei ihm nicht häufiger begegnete, die erbitterte Art wie er sich über sie zu äussern pflegt, mich eine übermässig ungünstige Beurtheilung von seiner Seite befürchten lassen. Wäre etwa eine sehr stolze Empfindlichkeit über einige in aller Höflichkeit von mir gemachte Bemerkungen, deren Richtigkeit nur zu sehr empfunden worden seyn müsste, die Ursache so grossen Zornes? — Eine solche Lieblingsschlange ist auch die welche das kleine Mädchen im Capitolinischen Museum nach ihrer Taube zum Spiel schnappen lässt, und die welche an einen schlummernden Knaben heranschleicht im Dresdner Museum, in dem schönen und gründlichen Hettnerschen Verzeichniss der dortigen Bildwerke 1856 S. 75 N. 343. — Die Vorliebe für Hausschlangen haben auch Slavische Völker nach Schwencks Slaw. Mythol. S. 116. 126, wo übrigens die Schlangen auch als Schutzgeister verehrt wurden, S. 265. 287 f.

hender Lanzner welcher die königliche Leibwache bedeutet [17]).

Schwieriger als die untere möchte die obere Reihe zu erklären seyn. Hier wo sonst nur Götter gebildet zu seyn pflegen, unter sich sowohl als zu der dargestellten Handlung und Lage in schickliche Beziehung gebracht, sehn wir in der Mitte Athene, mit Oellaub bekränzt, die Lanze in der einen, den Helm in der andern Hand haltend, den grossen runden Schild neben sich aufgehängt, und zu ihrer Rechten einen Dioskuren, nur den einen. Zur andern Seite aber ist, statt eines einzelnen Gottes, eine Scene zwischen einem sitzenden Alten und einem vor ihm stehenden Jüngling, als eine neue besondre Darstellung, so ganz ungewöhnlich dass man, hätte man die Vase selbst vor sich, vielleicht nachsehn würde ob diess Stück nicht in eine Lücke eingesetzt sey. Was von dieser Gruppe zu halten sey, darüber habe ich keine Meinung. Den Sitzenden könnte man für Asklepios nehmen, auch ohne irgend eines der herkömmlichen Abzeichen, das Täfelchen über ihm als Anspielung auf die in seinen Tempeln von den Genesenen geweiheten, und seine Anwesenheit bezüglich auf die Art von Krankheit, die allerdings auf dem Schuldbehafteten lastet. Aber zu seltsam wäre doch der Gedanke ihn statt durch sprechende Attribute, durch eine Consultation zu charakterisiren. Allerdings thut er nach der Fingerbewegung der rechten Hand einen Ausspruch, ertheilt einen Rath, und die Art wie der junge Mann seine Hände zusammenbringt, drückt deutlich Zustimmung und Befriedigung aus, also wenn der Gott Asklepios ist, Hoffnung der Genesung, wie sie auch dem unten Hülfesuchenden bevorsteht.

17) Mein Freund Hr. D. Brunn hat mich später aufmerksam gemacht dass in Overbecks Gallerie Taf. 4, 4, „wo die (S. 119) vorgeschlagene Erklärung nicht genüge," eine Replik des Gegenstandes, den ich hier vermuthete, enthalten seyn möge. Die Vase ist jedenfalls Apulisch, aus Gerhards Apulischen Vasenbildern Taf. E, 10.

Räthselhaftes Vasengemälde [1]).

Taf. XX.

Vor nicht langer Zeit ist in dem Bull. archeol. Napolitano N. 9, tav. V, 1 des Jahres 1856 ein neu entdecktes Vasengemälde bekannt gemacht worden, das wohl Jeder der unsere Vorräthe an bemalten Vasen und überhaupt antiken Bildwerken übersieht, äusserst auffallend und unverständlich nennen mag. Es scheint in bisher noch nicht vorgekommener Symbolik irgend ein Naturverhältniss auszudrücken; und es möchte lange dauern bis andere Darstellungen gefunden werden, die auf den Sinn den es verschliesst, etwa hinleiten können. Möglich ist es dass die symbolische Darstellung von den vorgriechischen Bewohnern der Gegend von Nocera, dem alten Nuceria, wo die Vase gefunden ist, von den Griechen aufgenommen und in ihrer Weise umgebildet worden ist, wie sie so manchen fremden Naturmythus in ihre Mythologie und Kunst aufgenommen haben. Zwei Jünglinge gleichen Alters und unbärtig, mit unbedecktem Haupt, stehen einander gegenüber; zwischen ihnen ist auf dem Boden ein zurückgelehnter weiblicher Kopf sichtbar, nebst einem kleinen Theil des übrigen Körpers, wie ein Stück Hals und Brust, doch nicht in

---

1) Mon. Annali e Bull. del Inst. archeol. 1856 p. 91—94.

voller natürlicher, sondern in verkümmerter Gestalt, aber in horizontaler Lage. Die zwei Figuren stellen offenbar einen Gegensatz dar, ein zusammengehöriges Paar, etwa wie die Dioskuren, mit denen sie sonst schlechthin nichts gemein haben. Der eine macht einen Ansatz um mit einem schweren Hammer einen Schlag auf den Kopf unten zu führen, welchen aber der andere Jüngling gegen ihn in Schutz nimmt. Er thut diess indem er dem andern den einen Arm entgegenstreckt, so dass der Schlag diesen treffen müsste ehe er den Kopf erreichte, und die andere Hand auf den Kopf der Liegenden legt, an deren Nacken er auch den Fuss setzt, wie um sie auch von dieser Seite in Beschlag zu nehmen. Diese waffenlose Vertheidigung scheint zuzureichen, so als ob der welcher sie leistet, nicht für sich selbst zu fürchten hätte. Hr. Minervini glaubt dass hierdurch die Triopische Ceres und der Mythus des Erysichthon ausgedrückt sey. Aber diess steht mit dem Bilde selbst auf allen Punkten im grellsten Widerspruch. Es kommt darauf an, ob man als das erste Gesetz der Erklärung annimmt, dass Stellung und Handlung der Figuren das wirklich ausdrücken was man annimmt, oder etwas offenbar Verschiedenes, und ob man als die zweite Regel gelten lässt, dass man hinsichtlich der Attribute, der Werkzeuge, der Andeutungen, des Kunstgebrauchs überhaupt das sicher Ermittelte und die erkennbare, nachweisliche Analogie respectire oder nicht. Wenn es Jedem frei stünde, mit jedem Theil eines Bildes den Gedanken zu verbinden der ihn für die von ihm voraus angenommene Erklärung brauchbar machte, so könnte die Erklärung leicht eine Composition aus lauter neuesten Erfindungen und willkürlichen Annahmen herstellen, von denen das auf das alte Bild gerichtete Auge nicht eine einzige als wirklich ausgedrückt anerkennen könnte. So ist es mit der von Hrn. Minervini gegebenen Erklärung in der That beschaffen, der, wenn er sie nochmals prüfen will, selbst wird gestehen

müssen, dass der Satz Werth hat: est quaedam ars nesciendi. Was gegen seine Erklärung spricht, will ich ziemlich vollständig aufzeichnen, damit von den Wenigen welche die archäologische Interpretation unerachtet des üblen Rufes und Spottes den sie sich häufig zugezogen hat, als eine ernste Sache betrachten, sich Niemand einbilden könne, mit der seltsamen, merkwürdigen Vasenzeichnung sey es schon abgethan. Vielleicht findet ein Anderer die wirkliche Bedeutung heraus, die sicher eine ganz bestimmte und allen eben so erfahrenen als unbefangenen Betrachtern einleuchtend seyn wird.

Die Göttin unten steigt nicht aus dem Boden hervor, wie die Gäa in verschiedenen bekannten Vasengemälden, aufrecht, mit einem grossen Theile des Körpers, oder auch mit nicht viel mehr als mit dem Kopf in dem wo die Paliken auf sie hämmern; sondern ihr fast gerade nach oben gewandtes ganzes Gesicht und noch mehr was sonst noch von ihr sichtbar ist, zeigt eine zurückgelehnte oder auf dem Rücken liegende Figur an. Sie ist auch nicht Ceres die als Chthonia so wenig wie Persephone aufsteigend aus der Erde vorkommt und als Göttin des Feldbaues, wie sie hier genommen wird, unmöglich so vorgestellt werden konnte. Gerhard, auf welchen Hr. Minervini sich stützt, hat die Gäa der Paliken nur aus Unachtsamkeit zufällig so nennen können[2]). Wenn der Erklärer von der Person, die nach ihm hervorkömmt (sorge, sporge) sagt, che mostra in continuazione una turgida mammella, turgida mammella sporgente dal suolo, und zum drittenmale una turgida poppa, so hat er diess, die Richtigkeit der Zeichnung vorausgesetzt, sich nur so gedacht, weil ihm diese turgida mammella geeignet schien für die Göttin, welche per eccellenza *κουροτρόφος* genannt werde. Den griechischen Künstlern freilich muss diess nicht so geschienen

2) S. meine A. Denkmäler 3, 227.

haben. Denn etwas Anderes ist es wenn wirklich, wie Gerhard bemerkt[3]), in einigen Sicilischen Idolen gebrannter Erde die Erdmutter zahlreiche Brüste hat, und ebenso das Idol einer Demeter in einer später zu erwähnenden Münze Lykiens, als wenn eine Ceres des Styls der Vasen eine sehr grosse, unschöne Brust hätte. Wäre aber die Ceres des Triopischen Mythus gemeint, die im Zorn über die von Erysichthon ausgestossene Drohung gegen ihre Priesterin, deren Gestalt sie selbst angenommen hatte, himmelhoch vor ihm stand. wie Kallimachos mit Uebertreibung sagt (ἴθματα μὲν χέρσω, κεφαλὰ δέ οἱ ἅψατ' ὀλύμπω), so liesse sich nichts Widersinnigeres denken als die kolossale Grösse oder überhaupt Schrecknisse durch die Göttin so auszudrücken wie wir vor uns sehen. Bei Ovid, dessen Erzählung überhaupt sehr verschieden ist, droht Erysichthon die Eiche zu fällen und wenn sie auch die Göttin selbst wäre: non dilecta deae solum, sed et ipsa licebit sit dea, jam tanget frondente cacumine terram. Es mag unglaublich scheinen, aber es werden wirklich diese Worte missbraucht, um eine Identificirung des Baumes mit der Ceres selbst, im religiösen Culte dieser Göttin anzunehmen, il che per le varie rappresentanze da noi illusstrate torna d'importantissimo confronto, so dass nun, wo die Göttin gezeichnet ist, ein Baum verstanden werden könnte. Erysichthon aber oder einer seiner Leute würde nach der Zeichnung auf die Göttin selbst, die etwa vor ihm auf die Erde gesunken läge, zuhauen, statt auf ihren Baum; hauen übrigens nicht mit einem Beil oder einer Axt (wie alle die kräftigen und riesenhaften Knechte des Erysichthon die heiligen Bäume fällen sollten πελέκεσσι καὶ ἀξίναισι), sondern mit einem Hammer. Der damit zuschlagende hat an der Seite etwas hängen das an einen Köcher erinnert. Dieser passt indes-

3) Annali d. inst. 1835 p. 43 in qualche raro esempio.

sen schlecht zu dem Hammer. Irrig aber ist es dass der Köcher die Person zu einem arciero stempeln und gegen eine symbolische oder göttliche Person beweisen würde, da wir auch Götter mit allerlei Waffen und Wehr, mit dem Köcher selbst gerüstet sehen Der Erklärer hat den Muth auszusprechen, dass der Andere von beiden Erysichthon sey, der die Axtschläge befehle, und der welcher sich anstelle sie zu thun, sein Diener; fügt jedoch, wie durch die Augenscheinlichkeit getroffen, hinzu, man könne sich auch vorstellen, dass der Unbewehrte die Schläge hindern wolle während der Andere, nun Erysichthon, den Frevel fortsetzen wolle, indem er die (vermeintliche) Axt ergreife da er bei Ovid, als er die beauftragten Männer zaudern sieht, selbst die Axt nimmt und droht. Eine sonderbare, unbegreifliche Art diess darzustellen wäre die unseres Bildes. Die einzige ihm übrig gebliebene Schwierigkeit ist Hr. Minervini nicht verlegen, wegzuräumen. La sola difficoltà, sagt er, nel nostro monumento è che non si vede alcuna traccia di alberi, contro i quali esser dovrebbero diretti i colpi della bipenne. Ma *anche qui* diciamo che sarebbe impossibile effigiare l'enorme pioppo di cui parla Callimaco — si è contentato il dipintore di *supporre* le piante, che si prendon di mira, essendo abbastanza indicata la loro esistenza da' movimenti delle figure nell atto di percuotere[4]). Aber es ist ja ein Gegenstand sichtbar, gegen welchen die eine Figur den Hammer führt, und es darf also nicht einmal ein anderer vorausgesetzt werden. Eine einzige Erfindung dieser Art könnte hinreichen, um bei

4) Gleich im Anfange ist die Sache so ausgedrückt: Sono due giovani, uno de quali è inteso a percuotere con una grossa scure *nel sito* ove si vede una testa femminile di grandi dimensioni sporgente dal suolo, l'altro poggia una mano quasi sulla medesima testa e fà coll' altra un gesto verso il compagno, quasi per *regolarne od impedirne* i colpi

manchem nachdenkenden Archälogen um allen Credit zu bringen.

Der Kopf der vorausgesetzten Demeter Chthonia hat den Verfasser verleitet die zwei Vasengemälde, worin ich im Jahrgang 1830 der Annali (p. 245 tav. d'agg J. K) und später ausführlicher in meinen Alten Denkmälern, die Sicilischen Paliken mit der Gäa nachwies, ebenfalls auf den Triopischen Mythus zu beziehen, und mit Befriedigung macht er zum Schluss aufmerksam auf die Wichtigkeit der Entdeckungen in Nocera, perchè valsero a *dimostrare* non essere i Palici figurati sui monumenti, ma sibbene il mito eminentemente funebre della Cerere Triopea e di Erisitone. Ich will daher auch über seine Erklärung dieser beiden Vasen einige Bemerkungen hinzufügen, kann aber nicht verlangen dass mir Alle glauben wenn ich die Worte: non tanto per propria difesa, quanto per onor della scienza, da me coltivata, darauf anwende, die Hr. Minervini in einer der folgenden Nummern seines Bulletino gebraucht; indem er die Erklärung einer Vase von D. Conze eifrig zu widerlegen sucht, der zwar mit ihm selbst den Philoklet in Troja und Paris angenommen, aber viel Einzelnes anders gedeutet hatte[5]).

5) Ihm, der in der Auslegung von Bildwerken noch wenig Uebung hat, aber ein sehr wackerer junger Gelehrter ist, hatte auch ich gegen seine Abhandlung gesprochen, da es mir ja überhaupt unmöglich ist, jene Scene der kleinen Ilias in dem Gemälde zu erkennen. Hr. Minervini gesteht schliesslich zu, dass auch seiner Erklärung Schwierigkeiten entgegenstehen, behauptet aber, dass diese geringer seyen, als die, welche andere drücken. Dabei will ich mich verwahren gegen den Begriff, den er von der meinigen, die in Gerhards Archäol. Zeitung 1856 N. 88 gedruckt ist, so oberflächlich als möglich giebt p. 82. Es ist ungegründet, dass nicht motivirt sey das Costum in welchem Herakles auftritt, das Ablegen der Keule und der Löwenhaut, dass Jolaos nicht als Kämpfer erscheine, da diess alles vielmehr mit Nothwendigkeii aus dem Zusammenhang der angenommenen Scene hervorgeht.

In dem einen von mir edirten Gemälde, dem mit schwarzen Figuren, ist ein Paar Schmiede zu sehen, von denen der eine den schweren Hammer auf einen kolossalen Kopf, wie auf einen Ambos auffallen lässt, während der andere die Last des seinigen eben hebt, den er niedersenken wird, sowie der andere den seinigen wiedererhebt; wie ein ein Paar Grobschmiede also die im Wechselschlag eine Masse bearbeiten, wenigstens ist dieses so deutlich ausgedrückt, dass es ein Kind von der Strasse verstehen wird, und dass, wenn diess nicht gemeint seyn sollte, sich gewiss nicht sagen lässt, was denn etwa sonst? Freilich wenn man mit Hrn. Minervini diese ungeheuren Schmiedehämmer fur Beile, Bäume damit zu fällen (securi) nehmen kann, so wird man leicht in der weiten Schöpfung unzählige Dinge finden, die ihnen ebenso ähnlich sehen, sowie in den Verrichtungen und Stellungen der Menschen gar mancherlei, was noch weit besser ausgedrückt wäre als Baumfällen. Sehr richtig ist die Bemerkung dass wenn das Alterthum die Paliken nicht als Künstler bezeichne, wir auch nicht befugt seyen sie so zu nennen: nur bedurfte ich dieser Belehrung nicht, da ich sie Künstler nicht genannt, sondern nur auf den Witz ächtgriechischer Symbolik aufmerksam gemacht hatte, dass indem die Lavaausbrüche des Aetna als Grobschmiede, die auf die Erde hämmern, also als *χειρογάστορες* gefasst sind, auf diesen ihren Charakter durch das ganz offenbare Hervorgehen des einen aus den Händen der Mutter nach alt griechischer Weise angespielt werde, und ich muss den Archäologen bedauern, der für das scharfe Zusammentreffen der wenigen, aber sämmtlich nur unter den gegebenen Gesichtspunkten fasslichen Merkmale nicht Auge noch Sinn hat. Undenkbar ist es dagegen dass la immensa testa ci addita un corpo si grande che autorizza la iperbolica espressione di Callimaco, che mentre i piedi toccano il suolo, il capo giungeva infino all Olimpo. Durch ihre Erhebung zum Himmel setzt die

Göttin in Schrecken; sie würde trotz ihrer kolossalen Gestalt vor Furcht in die Erde zu versinken scheinen, wie man im Sprichwort sagt, wenn man sie auf den Frevel an ihrem Hain bezöge. Ueber die Mythologie der Paliken im Allgemeinen ist hier nicht der Ort zu reden: es genügt dass sie vom Aetna und seinen Glutmassen ausgeht, dass die hier in Betracht kommende Wirkung und Gestaltung derselben auf die Deutung des Aeschylus zurückgeht, und durch bestimmt überlieferte mythische Züge gesichert ist. Uebrigens hängt mit den Paliken in Culten und Gebräuchen mancherlei zusammen, wie der Aetna im Lande herrschend da steht, so dass Creuzer den sonderbaren Ausdruck Palikengötter erfunden hat. Im Vorbeigehen zu bemerken, so zeigt das über diesen Gegenstand von Herrn Minervini hingeworfene Gutachten, dass seine Anmassung im Mythologischen nicht weniger gross ist als in der Erklärung der Vasen. Es ist diess ein weites Feld voll Dunkelheiten und Verwickelungen, worin ihm leider auch einige Deutsche Gelehrte das Beispiel vager unbestimmter, oberflächlicher Behandlung, des Mangels an Unterscheidung bei einem Reichthum an willkürlichen Combinationen und Vermischungen gegeben haben. Aber wie entgegengesetzt der Wirkung die er beabsichtigt, von andern Deutschen eine Sprache wie diese: Oltre le osserviazioni già fatte da altri io credo che *studiando la natura* dei Palici debban credersi rappresentare — verstanden wird, davon scheint er keine Ahnung zu haben. Ma che diremo, se l'antichità stessa ci ha fornito la imagine ed i simboli dei Palici? Di fatti Strabone dicendo — viene ad additarci in qual modo figurar si dovrebbe questa Sicula divinità. Strabon aber sagt hier, dass die Paliken Sprudelquellen haben (*κρατῆρας ἔχουσι*), und verschiedene Griechische Autoren nennen diese Krater Brüder der Paliken, die Dellen. Diess ist der gröbste Buchstabe in dem was von den Paliken geschrieben steht und noch so viele Citate über sie können nicht verstecken,

dass man wenig über sie nur gelesen, nichts durchdacht, studirt hat, wenn man aus den Dellen auf die Gestalt der Paliken schliessen kann. Die Bäume sind die Hauptsache in der Fabel von Erysichthon. Wenn sie daher an der Vase von Nocera ganz fehlen und nur vorausgesetzt wurden, mit einer Vermuthung hinterdrein, dass auch in dem Kopf der Göttin eine Eiche stecken könne, so sehen wir dagegen in meiner Palikenvase wo nach Bull. Nap. p. 65 zwei, statt des einen an der von Nocera, mit Aexten hauen, nel campo svariate ramificazioni, p. 67 varii rami destinati a simboleggiare il sito pieno di vegetazione, a cui son diretti i colpi — (die doch offenbar auf den Kopf der Göttin treffen und gerichtet sind) — e solo sono soppressi i grandi alberi che s'intendono troncare, per lo motivo già da noi dichiarato, che non potevano figurarsi in un brevissimo spazio, indem also nach p. 68 l'artista si è limitato a segnare poche tracce di vegetazione. Solche Zweige wie hinter den Köpfen der beiden Paliken und zwischen dem einen und dem kolossalen Kopf hervorlaufen, kommen auf unzähligen Vasen und in den verschiedensten Vorstellungen vor, es sey zum beliebigen blossen Ornament, wie man oft Schnörkel bei einer saubern Schrift angebracht sieht, oder in irgend einer uns unbekannten Absicht. Diess konnte dem Erklärer unmöglich unbekannt seyn, und es giebt daher einen Begriff von seiner Willkür alles Einzelne, wie es seiner von dem Ganzen gefassten Idee dient, gegen den Sinn des Auges, gegen alle Analogie und den gesunden Menschenverstand zu deuten, wenn er gerade hier diese Zweige als Symbole der heiligen Bäume nimmt. Die Einwendung, dass die Vorstellung niemals in Sicilien gefunden sey, die doch einen localen Mythus enthalten solle (der übrigens auch bei Italischen Schriftstellern vorkommt), ist sonderbar da doch auch der Triopische Mythus, auf welchen hier nun drei Vasen zurückgeführt werden, localer Natur und gerade in Nocera

nicht nachweislich ist. In der Elite céramographique ist übrigens bemerkt, dass der Lekythos mit den Paliken von Sicilischer Fabrik sey T. 1 p. 171. Und nach solcher Einleitung soll zuletzt erst die Vase von Nocera der Meinung des Hn. Welcker vollends den Garaus machen (dar l'estremo crollo). Nein, es folgen noch andere Gründe. Ein unübersteigliches Hinderniss gegen sie soll der scheinbare Köcher abgeben, der einen Sterblichen bezeichne, wovon schon die Rede gewesen ist; und ein unübersteigliches Hinderniss würde wirklich seyn was in der folgenden Behauptung liegt, wenn sie nicht dem Augenschein auf das dreisteste Trotz böte: osservo che i pretesi mallei *devono* invece riputarsi bipenni [6]), così le vediamo non poche volte figurati nei vasi dipinti (angeführt wird kein einziges, obgleich es auf diesen Punkt hier ankömmt um nur den Anfang mit einer Prüfung der neuen Erklärung machen zu können), e più si scorge nel vaso di Nocera ove la forma si *approssima più* a quella di una scure.

Ungleich weniger brauchte meiner andern, der aus Passeri (Taf. 254) genommenen Vasenzeichnung Gewalt angethan zu werden, um sie aus Kallimachos zu erklären. Aber Machtspruch ist es freilich und nicht zu glauben, dass die aus der Erde sich erhebende Figur Ceres sey, die aus der Gestalt der Priesterin in die himmelhohe der Göttin selbst übergeht. Es ist durchaus ungegründet, dass Creuzer in den aufgeführten Stellen die Demeter als Gäa, insbesondere in dem Mythus des Erysichthon erkläre. In diesem gerade nennt er sie ausdrücklich „*die obere Ceres*," was nach dem ganzen Zusammenhang und Sinn der Fabel sich von selbst versteht [7]). Der alte blätterlose Baum sodann, vor welchem die zu zwei Drittheilen aus der Erde hervor-

6) bipennis utrinque aciem habens.

7) Als Chthonia ist Demeter nicht Göttin der Vegetation, sondern der Verstorbenen und es fällt also auch weg, dass der My-

ragende Figur ist, lässt sich nicht annehmen als Symbol des Hains in welchem die zwanzig Diener des Erysichthon die schönste Pappel gefällt haben, worauf dann die zürnende Göttin in kolossaler Grösse erscheint, so dass sie fliehen, den Erysichthon aber mit nicht zu stillendem Heisshunger straft (wovon er *Αἴθων* genannt wird). Endlich fahren die zwei männlichen Gestalten mit ihren Doppelbeilen (die man hier zugeben könnte) auch nicht gegen den Baum, sondern gegen die Göttin selbst ein, wie ihr Blick, wie die Haltung des vorderen, wie die Gegenbewegung der Göttin bestimmt zeigt, und worin auch alle Erklärer, z. B. auch Feuerbach einstimmig sind, ihr, nicht dem Baume (la santa pianta di Cerere) eilt der Alte zu Hülfe. Die Berufung auf die Ungenauigkeit der Zeichner, und die Unerfahrenheit Restaurationen der Vasen zu erkennen zu Passeris Zeit, wo es wohl aus Stücken hergestellte Vasen noch nicht gab, können diesem Alten das Greisenhafte in Haupt und Charakter der ganzen Gestalt nicht nehmen, er kann also nicht Erysichthon bedeuten, che con vivace movimento cerca di distoglere o di animare i minacciosi colpi.

Münzen, die der Verfasser selbst anführt, aber ohne sich durch die Vergleichung aufmerksam machen zu lassen, wie gezwungen seine Erklärung der Vasenbilder sey, wie sie gradezu durch sie vernichtet werde, stellen wirklich den Frevel des Erysichthon dar. Gegen die Wurzel eines Baumes mit vielen Aesten erhebt ein Mann die Bipennis, während ein Anderer erschrocken flieht, beide haben die Phrygische Mütze. Diess auf zwei Münzen von Aphrodisias in Karien. Eine von Myria in Lykien hat dieselbe Vorstellung, nur dass beide Männer die Axt gebrauchen und hier ist Demeter erschienen, verhüllt und mit vielen

---

thus des Erysichthon auf die Chthonia bezüglich sey, messo in rapporto con sepolcrali monumenti, quali deggion tenersi i trè vasi dipinti de' quali tenemmo discorso.

Brüsten und begleitet von ihren Schlangen, die sich gegen die Frevler wenden.

Schliesslich muss ich bemerken dass die noch unverstandene Symbolik der Vase von Nocera mich veranlasst, die von mir einst zugleich mit dem alterthümlichen Gemälde der Paliken edirte, eben zuletzt besprochene Passerische Vase (Taf. 254) abzusondern, die Erklärung die sich auf bedeutende mit jener übereinstimmende Punkte, die Figur der Gäa und zwei gegen sie Streiche führende Männer gründete, aufzugeben und ihr besseres Verständniss von der Zukunft zu erwarten. Es wird neben ihr und der neuen Vase von Nocera, deren Sinn noch zu errathen bleibt, auch die andere aus Passeri Taf. 253, die in den Annali del inst. 1830 tav. K mit abgebildet ist, und die ich damals so wie auch zwanzig Jahre später in meinen Denkmälern (3, 216) für mich unverständlich erklärte, mit in Betracht zu ziehen seyn. Auch sie enthält zwei Männer gegen einander über, beide nackt, beide mit einem kleinen Hammer in der linken Hand, der eine aber bärtig mit einem Hut auf dem Kopf, welcher den zwischen ihnen stehenden Gott am Kopf anfasst, der andere unbärtig, behelmt und einen langen Stab haltend. Ein gegensätzliches Verhältniss auch zwischen diesen beiden Dämonen in der Beziehung zu dem sonderbaren Alten, zwischen ihnen ist zu vermuthen. Der Gedanke der hierin liegt, ist gewiss verschiedener als die beiden andern unter sich sind, doch scheint auch dieses Bild in der Art der Symbolik etwas mit ihnen gemein zu haben.

Panathenäenvase mit Boreas und Oreithyia[1]).

Taf. XXI.

Diese Amphora, die noch von dem bald darauf leider aus dem Leben geschiedenen berühmten Gräberentdecker François mit anderen in Vulci gefunden worden ist, zeichnet sich vor so vielen durch dreierlei aus, durch die Eigenthümlichkeit der beiden gegenüberstehenden Darstellungen und dadurch dass die Figuren nachgeahmt archaischen Styls die rothe Farbe haben oder nur die Rückseite allein? oder haben schwarze Figuren hier auf dieser die Stilfreiheit von rothen? Im Museo Bartold. p. 69 not. 12 hat eine Panathen. Amphora Rv. ein Wagenrennen roth. Die Zeichnung verdankt das Institut, in welchem die Vase selbst am 8. März vorgezeigt worden war, der Güte des Herrn Gu. des Vergers.

Die Vorderseite zeigt neben den zwei Säulen mit einem Hahn darauf zwiefach dieselbe Inschrift die von der ältesten und merkwürdigsten dieser zahlreichen Klasse der Vasen her, von der von Millingen an der Spitze seiner Ancient unedited Monuments bekannt gemachten Panathenäischen Preisvase aus Athen selbst bekannt ist: *ΤΟΝΑΘΕ-ΝΕΘΕΝΑΘΛΟΝ*, *τῶν Ἀϑήνηϑεν ἄϑλων*[2]), nur dass das

1) Annali d. I. archeol. 1857 p. 197—211. 258. Monum. 6, 9. 10.

2) S. Pindar. ed. Boeckh T. 2 p. 488. C. I. Graec. n. 33 p. 49 s. cf. p. 450, wo auch von einer ehmals in Konstantinopel be-

an jener noch beigefügte *EMI* (*εἰμι*) hier, wie in allen den vielen Wiederholungen, ausgelassen ist. Dem Zeichner hat es gefallen das einmal in *ΑΘΛΟΝ* anstatt des *Λ* und das *Λ* einen Schnörkel zu setzen, und in *ΑΘΕΝΕΘΕΝ* das *Λ* umzukehren, wie es auch in der andern Inschrift in *ΑΘΛΟΝ* geschehn ist, während es hier in dem andern Wort seine regelmässige Stellung erhalten hat.

Aus Vulci und benachbarten Fundorten rühren bei weitem die meisten dieser grossen und kleineren auf die Panathenäen bezüglichen Amphoren her. Lucian Bonaparte zählte im seinem Museum zehn ganze und mehr als zwanzig in Stücken [3]). Einen Theil derselben hat Gerhard schon

---

findlichen Vase die Inschrift angeführt ist Ἀγασίας ἄρχων τῶν Ἀθήνηθεν ἄθλων, d. i. unter dem Archon Agasias. Bröndsted On Panathenaic Vases, on their official Inscription, and on the Holy Oil contained in them, which was given as the Prize to the Victors in the Panathenian Games, in den Transactions of the R. Soc. of Litterature Vol. 2 P. 1 1831 p. 102—135, wo auch zwei solcher Gefässe unter den vom Prinzen von Canino nach London gebrachten berücksichtigt sind. Die richtige Lesung τῶν Ἀθήνηθεν ἄθλων ist festgestellt p. 112 ff. statt ἄθλον, darunter aber p. 132 one of the prizes from Athens ein Παναθηναϊκὸν ἔπαθλον verstanden. Auch an einer Amphore von Berenike *ΤΩΝ ΑΘΗΝΗΘΕΝ ΑΘΛΩΝ*, Revue archéol. V, 1 pl. 93.

3) Musée Etr. p. 48. Drei aus Vulci waren im Cabinet Durand, eine p. 239 n. 702 mit der Inschrift, zwei ohne sie n. 703—707. Zwei eben daher in der Descr. des Ant. — de M. le C. Pourtalès-Gorgier par J. J. Dubois p. 33 n. 139. 140 beide mit der Inschrift, (die eine von Gerhard irrig nach Nola gesetzt Annali 2, 217). Aus der Sammlung Candelori sind in München nach O. Jahns äusserst schätzbaren Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs N. 449. 498 (diese mit der zweiten Inschrift σταδίου ἀνδρῶν νίκη die Annali 2, 217 durch Versehen dem Prinzen von Canino gegeben wird), 655. 656. 657. sämtlich mit der Inschrift; ohne diese und als rohe Nachahmung der Panathenäischen Gefässe zu betrachten, N. 485. 488. 489. 495. 496. 497, so wie auch das kleine aus Sicilien N. 787. Aehnlich ist eine aus Grossgriechenland Cab. Durand n. 675.

im ersten Band unsrer Monumenti edirt Taf. 21. 22 und in den Annali nebst andern der Sammlungen Feoli und Candelori besprochen (2, 209—224), nachdem er schon vorher eine gleiche (mit der Göttin, der Inschrift und den zwei Säulen mit Hähnen) aus Nola jetzt in Berlin in seinen Antiken Bildwerken bekannt gemacht hatte (1828 Taf. 5—7.)[4]. Die vielen seitdem an den verschiedensten Punkten zum Vorschein gekommenen, hier alle aufzuzählen ist für unsern Zweck nicht erforderlich[5].

Von allen bisher bekannt gewordenen ist allein der unsrigen eigen das zwiefache Bild der Göttin und die zwiefache Inschrift, und es fragt sich, was will insbesondre die Wiederholung des Bildes? Etwas Andres ist dass auf einer bei Ptolemata gefundnen Amphora auf jeder der beiden Säulen anstatt des gewöhnlichen Hahns oder der Eule oder einer Vase, oder auch eines Panthers, ein Bild der Athena selbst aufgestellt ist; denn es ist augenfällig dass das eine wie das andre nur ornamental ist. Von dieser Vase, die von dem Englischen Consul zu Tunis, Hrn. Werry, in der Cyrenaika gefunden wurde, hat Birch Nachricht gegeben in Gerhards Archäol. Anzeiger 1857 S. 7*[6]. Die *κιονηδὸν* geschriebene Inschrift ist *ΤΩΝ ΑΘΕΝΗΘΕΝ ΑΘΑΩΝ ΝΙΚΟΚΡΑΤΗΣ ΑΡΧΩΝ*. Da Nikokrates im Jahr der Schlacht von Issos 333 Archon war, so gehört die Vase derselben Zeit an aus welcher die andern ähnlichen bisher in jenen Gegenden gefundenen herrühren.

4) Text zu den A. P. S. 117—138, wo S. 117 auch vier früher bekannt gemachte angeführt sind.

5) Eine befindet sich auch zu Frankfurt am Main im Städelschen Institut. Eine im Kumä gefundne ist edirt in Fiorelli Notizia de' Vasi dip. possed. da S. A. R. il conte di Siracusa 1856 tav. 16, ohne die Inschrift, Rv. eine Rigergruppe und zu jeder Seite ein Ephebe mit Halteren unter Aufsicht eines Pädotriben.

6) Sie ist jetzt im Brittischen Museum Gerhard Archäol. Anzeiger 1856 S. 271*.

Die Figuren sind schwarz auf rothem Grund, die Zeichnung der Athena nachlässig und wie aus einer Zeit des Verfalls.

Die Frage ist entstanden, ob zwei Minerven neben einander innerlich etwas bedeuten[7]), und bei Herausgabe des Reliefs eines Etruskischen Spiegelgehäuses unter dem Titel *Zwei Minerven* von Gerhard in dem achten Programm zum Berliner Winckelmannsfest 1848 sehr ausführlich erörtert worden. Hier sehn wir, und ich habe das Werk auch selbst im Britischen Museum genau betrachtet, zwei Bilder der Pallas, auf einem Felsenstück sitzend, einander gegenüber, in völlig gleicher Stellung, Rüstung und dem Schmuck eines Armbands. „Nur die Andeutung einer Schlange auf welcher die rechte Hand der zur Rechten sitzenden Göttin zu ruhen scheint, gewährt *vielleicht einen kaum bemerklichen* Wink zur Unterscheidung beider Gestaltēn." Ich gestehe dass in der Zeichnung nicht einmal ein Stück einer Schlange mir bemerklich ist, dass ich aber auch wenn dieser kleine Schnörkel nicht rein zufällig sondern absichtlich wäre, bei der die ganze Vorstellung beherrschenden vollkommnen Correspondenz nicht das geringste Gewicht darauf legen könnte. Meiner mehr als einmal überlegten Meinung nach sind daher diese zwei Minerven nur eine und dieselbe[8]). Der Künstler wollte die Decke eines Spiegels mit einem Pallasbild verzieren, auf eine ausgezeichnete Weise verzieren ohne Mühe zu scheuen. Da dieselbe Figur nach der entgegengesetzten Seite ge-

7) De Witte la double Minerve im Bulletin de l'Acad. de Bruxelles VIII, 1 p. 28 ff. nachher in der Elite céramograph. I pl. 90 p. 296—99, das unten zu besprechende Stück einer Gigantomachie.

8) Die von mir, wie das Bullett. d. I. 1846 p. 100 meldet, in einer Sitzung indem ich mich dieser Spiegeldecke erinnerte, hingeworfene Hindeutung auf die zwei Phasen des Mondes kommt nicht in Betracht. Es lag die gleich zu erwähnende Lekythos vor und „varie cose si dissero intorno la ragione intrinseca di cotale fenomeno mitologico."

stellt, grossentheils einen andern und neuen Anblick gewährt, auch eine Gruppe von zwei gleichen einander genau entsprechenden Figuren eine ganz angenehme Wirkung macht, so stellte er seine Pallas zwiefach dar. Besonders ist die genaue Wiederholung des zierlichen, nach der Rundung des Ganzen eingerichteten Felsensitzes zu beachten Möglich ist auch dass der Künstler durch den Spiegel, da er die Figur verdoppelt, auf den Gedanken gekommen ist auf dem Deckel des Gehäuses, der ihn verwahrte, in doppelter Figur die Athene zu bilden.

Eben so ist es meiner Ueberzeugung nach durchaus ohne sachliche Bedeutung und nur abzuleiten aus künstlerischem Belieben, aus dem Gefallen an einer symmetrischen und runden Darstellung, dass an einem von Gerhard zugleich (N. 4 S. 5 Not. 12) mitgetheilten Karneol Pallas in vollkommen gleicher Gestalt und Haltung von beiden Seiten her gegen ein Tropäon gewandt ist, während doch nur die eine Göttin zu denken ist. Die eine Figur allein vor dem Tropäon hätte sich in dem kleinen Rund nicht wohl ausgenommen, worauf es dem Künstler allein ankam. Zu vergleichen ist dass Nike doppelt und gleich gezeichnet ist mit einem Siegsdreifuss in der Mitte, zu dem sie sich hinwendet auf einer Vase bei d'Hancarville 1 pl. 37 und in Panofkas Bildern antiken Lebens Taf. 4, 10, eben so wie zwei Sphinxe mit einem frauenköpfigen Vogel in der Mitte, als Ornament auf der Vase aus Cäre mit Tydeus und Ismene, (M. I. d. I. VI, 14 vgl. oben S. 259), und worauf ein Freund mich aufmerksam machte die Vase des Polygnot in Gerhards Auserlesenen Vasen Taf. 243 mit zwei Dreifüssen und zwei Opferstieren.

Von andrer Art, aber ebenfalls nur eine und dieselbe, sind offenbar die zwei Minerven in Gigantomachieen der Vasenmaler, deren Gerhard fünf aufzählt[9]). Pallas ist in

---

9) S. 4 Not. 8. Die Vorstellung der vierten Vase (Archäol. Zeit. 1846 S. 305 Not. 8) ist mir zweifelhaft; die der dritten, in

diesem Kampf so eifrig, wie es ihr ja zukommt, dass sie nicht bloss einen Giganten, wie die andern Götter, sondern zwei besiegt. Um die zwiefache That zu zeichnen, musste auch die Göttin zwiefach gezeichnet werden. Dass der Gott in den verschiedenen Acten desselben Mythus wiederholt dargestellt wird, befremdet uns nicht in Compositionen der Sarkophage. Auf dem in der Elite céramographique pl. 90 (s. Not. 6) edirten Ausschnitt einer Gigantomachie ist der Pallas ein besondrer Nachdruck gegeben: das einemal hat sie einen Giganten niedergestossen, während ein andrer sie noch bedroht, und gleich daneben setzt sie einem andern nach.

Am auffallendsten ist die archaische Vorstellung der Lekythos ehmals im Besitz Emil Brauns, welche Gerhard mit den „zwei Minerven" der Spiegeldecke herausgegeben hat. Zu dem thronenden Zeus wird von Hermes und Athene Herakles eingeführt und hinter diesem ist nochmals Athene gemalt. Hier kann man gewiss nicht annehmen dass der Maler in ihr nur eine fünfte Figur zur Abrundung gesucht habe: was dabei gedacht oder zu denken sey, ist schwer zu sagen. Vielleicht ist, da bei der ersten Athene, obgleich sie eine Lanze hält wie die andre und dieser auch durch den Helm auf dem Kopfe und das nur nicht ganz vollkommen übereinstimmende Gewand gleicht, ein Schaafbock steht, gemeint, dass Athene den Herakles ehre welchen Namen sie auch tragen, welches Amt also sie auch führen möge, wonach ja die Götter gleichsam in Personen sich schieden. Dass nicht gerade Athene Ergane, die doch nicht die nächste Beziehung zu Herakles hat, und Promachos im Gegensatz zu verstehen seyen, hat Panofka erinnert, dessen eigener Erklärung der ganzen Scene ich übrigens nicht zustimmen kann [10]) so lang ich

Terranova, ist Annali 7, 37 und in dem ganzen schätzbaren Artikel nicht erwähnt.

10) Archäol. Zeitung 1849 7, 73. Für den Zeus Σχοτίτας wäre

mich nicht überzeugt habe dass wir berechtigt seyen, bei der unendlichen Menge der Ortssagen sowohl als der Bildwerke, die von ihnen durch Raum und Zeit meist so weit abliegen und für sich einzeln stehen, die obscursten localen Culte aus Pausanias auf eigenthümliche, unverständliche Vasengemälde oder geschnittne Steine durch gelehrt oder spitzfindig erkünstelte Deutung der letzteren zurückzuführen.

Mit nichts von allem Angeführten ist die sonderbare Erscheinung zu vergleichen dass an unsrer Panathenäenvase die Göttin, gleich bis auf die unwesentlichsten Umstände, zweimal gemalt und daher auch die zu dem gewohnten Bilde gehörende Inschrift wiederholt gesetzt ist. Verschieden davon ist dass eine andre auf beiden Seiten dasselbe Bild enthält, die Athena zwischen den Säulen [11]. Will man in dem Andern, wo in der Doppelheit des Pallasbildes nicht mehr Sinn zu suchen ist als in der Inschrift, nicht einen ganz gedankenlosen Einfall sehn, so wird man den Grund bei dem Maler nur darin suchen dürfen, dass er, während er die hintere Seite mit Figuren füllte, die vordere nicht halb leer lassen wollte [12]. Indem er so für das Auge und eine gewisse äussere Ueberein-

---

doch der Blitz, der hier plump und ungeheuer gross gezeichnet ist, ein ganz unschickliches Attribut. Gerhards Erklärung ist das. 1846 S. 303 f. Derselbe denkt hier sogar bei der vorerwähnten zwiefachen ganz gleichen Athene neben dem Tropäon an Unterscheidung einer Promachos, insofern als „*höchstens* ein sehr flacher und mit seltsamen Streifen verzierter Helm, welcher als unsicher in der Abbildung nicht erscheint, an der links stehenden Göttin," zu bemerken sey, so wie ihm in dem Programm S. 9 das Vasengemälde dienlich scheint denselben Gegensatz der beiden Athenen in der Spiegeldecke, worin doch nicht der geringste Unterschied zwischen beiden zu erkennen ist, zu unterstützen.

11) Annali 2 p. 223 n. 6.

12) Dass ein Doppelsieg gemeint sein sollte statt der bezeichneten blossen Raumausfüllung, wäre etwas weit hergeholt.

stimmung sorgte, verräth er einen Mangel an Ueberlegung, an Auffassung des Gegenstandes den er behandelt. Lieber mag ich mich wenigstens zu dieser Annahme entschliessen als hinter solcher Arbeit irgend eine durchaus neue unerhörte mythologische Idee oder Beziehung, theologische Geheimnisse vorauszusetzen. Es möchte überhaupt, nachdem der Bildwerke eine so grosse Zahl mit grossem Fleiss untersucht worden ist, an der Zeit seyn von dem unbedingt günstigen Vorurtheil hinsichtlich ihrer durchgängigen Zuverlässigkeit und der Bedeutsamkeit jedes kleinsten Umstandes in einem jeden, welches noch zu herrschen scheint, demselben Vorurtheil das vor Zeiten in Bezug auf die alten Autoren aller Arten herrschend gewesen ist, zurückzukommen. Zwischen diesen oder den weiten Kreisen der Gelehrsamkeit und den weit weniger umfassenden der künstlerischen Darstellungen ist ein grosser Unterschied und es besteht in den letzteren ein merkwürdiger, fast wunderbarer innerlicher Zusammenhang nach Ideen sowohl als nach den Gesetzen und Methoden ihnen Ausdruck zu geben. Auch gestehe ich zu dass die Fälle wo ein gegründeter Tadel auf Bildwerke zu werfen seyn möchte, immerhin als Ausnahmen da stehn werden, über deren verhältnissmässig geringe Zahl man sich eher zu verwundern haben würde. Aber sicherlich wird künftighin mehr als bisher geschehen ist, besonders bei Werken der sinkenden und in einem Ueberfluss der Kunstproduction schwelgenden Zeiten — in die auch unsere Vase fällt — auf etwaige Missverständnisse, Eigenheiten, Unwissenheiten, Launen, Sonderbarkeiten der Künstler zu achten, Kritik anzuwenden seyn an Fabrikarbeiten statt Alles, Alles hinzunehmen als Gegenstand einer respectvollen, gläubigen Exgese.

Ehe ich mich zu der Rückseite wende darf ich nicht unterlassen zu bemerken, dass hinsichtlich der „zwei Minerven“ oder „Doppelminerven“ mein Freund Gerhard ganz

andre Ansichten aufgestellt hat und durch sie sogar veranlasst worden ist „eine dualistische Auffassung“ nicht bloss der Athene, sondern einen „inneren Gegensatz eines jeden Natur- und Götterbegriffs, einen inneren, bisher übersehenen Dualismus der Griechischen Götter in der gedoppelten Persönlichkeit ihrer Gestalten und selbst ihrer Namen, einen Zwiespalt dämonischer Mächte“ anzunehmen [13]). Ich streite hier nicht gegen diese schon von Schwenck übermässig streng bestrittne tief eingreifende Theorie, die mir mit der Natur des Griechischen Polytheismus unverträglich und in den Combinationen mehrdeutiger, vielbezüglicher kleiner Merkmale in Bildern und Beinamen von Göttern keineswegs begründet scheint. Nicht einmal so viel des täuschenden Scheines als für eine dualistische Athene bietet sich bei irgend einem der andern Götter dar. Zwei entgegengesetzte Eigenschaften unter vielen andern, oder der Götter im Kreislaufe der Zeiten begründen nicht ein dualistisches Princip.

Die Rückseite unserer Panathenäenvase zeigt uns eine auch für sich merkwürdige Vorstellung einer Art, die an keiner andern vorkommt. Die Rückseiten stellten nemlich

---

13) Gerhard kommt in der archäol. Zeit. 1850 8, 135 f. zurück auf diese mit grösstem Fleiss entwickelte „überschwengliche und dem gemeinen Sinn unerreichbare Idee einer von inneren Gegensätzen erfüllten Gottheit,“ die zum Nothbehelf anthropomorphischer Götterbildung durch ein zwiefaches Götterbild habe zur Anschauung gebracht werden sollen. Schon zu den Ant. Bildw. 1828 S. 121 beschäftigte ihn dieser „Gegensatz,“ diese „Doppelgestalt.“ Der im Programm S. 5 Not. 14 erwähnte doppelte Hermes an einer Kylix des Brittischen Museum wurde nachher von ihm edirt in den Trinkschalen und Gefässen Th. 1 Taf. E. F. trägt aber zur Unterstützung des neuen Systems auch nichts bei, weder nach der Erklärung des Herausgebers, noch nach einer andern Vermuthung über den Sinn der eigenthümlichen Vorstellung, die mir wahrscheinlicher ist.

von Anfang, wie es scheint, regelmässig das Kampfspiel dar für welches das Preisgeschenk heiligen Oels in der Amphora gegeben wurde, ein Wagenrennen, wie die Burgonsche und eine unter den Mon. d. I. 1, 22 gezeichneten, vier oder fünf Wettlaufer, wie die oben (N. 2) erwähnte mit der Inschrift am Rande *σταδίον ἀνδρῶν νίκη* und besonders viele andre; eine Ringergruppe, wie an einer aus Agrigent in München, an einer Lambergschen in Wien und an der Not. 4 erwähnten; ein Paar Faustkämpfer zwischen zwei Zuschauern, wie an einer ehmals Bartholdyschen u. s. w. Dass mythische Gegenstände gänzlich ausgeschlossen bleiben, bemerkt Gerhard ausdrücklich in seiner ersten Besprechung der Panathenäischen Gefässe [14]). Nur findet man einigemal, wie derselbe in seiner verdienstlichen späteren Musterung derselben anführt, an kleineren auf der Rückseite Mantelfiguren und Bacchische, einen Silen und eine Bacchantin [15]), solche also, die eine Art wie die andre, welche häufig zur Ausfüllung des Raums ohne alle besondre Bedeutung angebracht wurden. Es ist daher überraschend an unserm Gefäss eine mythische Vorstellung zu erblicken.

Diese Vorstellung ist dazu eine bisher noch nicht vorgekommene und keineswegs leicht und für Alle überein-

---

14) Zu den Ant. Bildw. S. 125.

15) Annali 2, 216. 223 n. 10. Ganz absondern würde ich und nicht Panathenäisch nennen die p. 221 angeführten zwei grossen Amphoren. Die eine hat zwischen den gewohnten Säulen mit dem Hahn darauf auf beiden Seiten, hier Herakles welcher Bogen und Keule der Athena darbringt, dort Dionysos und " Libera." Hier sind also jene Säulen nur unrecht angewandt, aus Gewohnheit sie auf Amphoren gemalt zu sehen, als Rahmen für die beiden Gruppen. Die andre ist auf beiden Seiten mit „Bacchischen Gegenständen und auch versehn mit dem athletischen Hahn, der von einem Silen dem Dionysos dargebracht wird" (ohne die Säulen, so viel man sehn kann) gehört also noch weniger hierher.

stimmend zu verstehn. Mein alter ehrenwerther Freund, Herr Migliarini in Florenz, rieth auf die Entführung der *Helena* durch *Paris*, wobei er die über der Scene auf Wolken schwebende Figur für Eris nahm. Auf diesen Gedanken führte ihn ohne Zweifel die Phrygische Mütze des Entführers. Dagegen aber spricht sehr entschieden die verzweiflungsvoll sich windende Gestalt des gewaltsam fortgerissenen Weibes und die Uebereinstimmung der Poesie und aller einschlägigen Bildwerke, wonach Helena mit Paris sich sehr wohl verstand. Wir sehn sie in Vasengemälden und andern Denkmälern entweder von Paris an der Hand fortgeführt oder wie sie sich mit ihm einschifft [16]. das Letztere auch auf einer Vase von Vulci [17]. Auch kann die Göttin oberhalb nicht Eris seyn, da die Wolke zu ihrer Natur Beziehung haben muss. Eine recht bestimmte Vermuthung über die jedenfalls geistreich erfundne und ausgeführte, den Panathenäischen Vasen auch dem Styl nach ganz fremdartige Composition drängt sich mir auch nicht auf. Doch will ich nicht zurückhalten dass ich nur an *Boreas* und *Oreithyia* denken kann. Es liegt mir aber ob zu erklären wie ein denkender und kenntnissreicher Künstler, da ein solcher in dem ersten Erfinder dieses Bildes nicht zu verkennen ist, darauf gekommen seyn könne den genannten Mythus auf diese Art, verschieden von andern Bildern zu behandeln. Da wir nach und nach eine Fülle der Motive und der Verfahrungsweisen der alten Künstler in Behandlung der Mythen kennen gelernt haben, da wir aber nicht alle ihre Werke, sondern nur die zufällig erhaltnen kennen, so ist es keine Anmassung oder Verwegenheit wenn wir suchen eine neu zum Vor-

16) Overbecks Gall. her. Bildwerke S. 272—275.

17) Gerhard in dem Rapporto Volcente, Annali 3, 153, wo leider über die Figuren nichts bemerkt ist.

schein kommende Vorstellung nach Analogieen und gewissermassen im Geiste der alten Kunst, auch ohne Fingerzeige der Zeugnisse oder schon bekannter Monumente, uns verständlich zu machen. In den bisher bekannten Vasengemälden ist Boreas, so wie an den Windethurm in Athen unter den acht Winden, symbolisch aufgefasst, die Natur des Windes durch Flügel an Schultern, gewöhnlich zugleich an den Füssen, seine Gewalt auch durch mächtige Sprünge im Verfolgen, wegen deren er mit einem sehr kurzen Leibrock bekleidet ist. seine Rauhigkeit oft angedeutet durch das unnatürlich gesträubte Haar, den dichten Bart. Bekannt sind hauptsächlich zwei Momente, in denen wir ihn in Vasengemälden (denn ausserdem finden wir den Gegenstand nicht dargestellt) aufgefasst sehen. In den meisten setzt er der fliehenden Oreithyia nach [18]); in zweien

---

18) In einer aus Nocera im Bull Napol. 1856—57 tav. 2 p. 20 s. ist diess eigenthümlich behandelt, mehr nach der Idee mit bekannten Figuren malerisch zu spielen und die der Schwestern der Oreithyia zu variiren als in der Absicht dem Mythus Ausdruck zu geben. Dieser Schwestern sind nicht bloss sechs, wie nach Akusilaos, sondern zehn, wenn nicht ein Theil als Gespielinnen zu betrachten ist. Gerade in ihrer Mitte der nachsetzende, zugreifende Boreas. Zwei halten je zwei Bälle, womit auch Nausikaa und ihre Begleiterinnen spielten, und am Ilissos spielte Oreithyia auch nach Platon und Pausanias. Dazu ist auch König Erechtheus hingestellt, einfach unter die Mädchen hingestellt. Will man ein mehr künstlerisches Motiv, eine Einheit der Vorstellung annehmen, so wäre die Verwirrung und das Auseinanderlaufen der spielenden Jungfrauen vorgestellt, als Boreas in den Kreis fuhr um Oreithyia zu rauben. Ueber dieser Reihe ist eine andre bemerkenswerthe Darstellung, Achilleus der (nicht auf die Insel Leuke, wo er im Lichte wohnt, sondern) in die Tiefe von Hermes zu seinem Grossvater Nereus, hinter dessen Thron Thetis, begleitet von zwei Nereiden als Hofdamen, sitzt, geführt wird, nemlich um von ihm Abschied zu nehmen, wie es deutlich vorgestellt ist auf einem schönen Krater aus Girgenti in den Mon. I d. I. archeol. 1, 52. 53, dessen Erklärung in den Annali 12, 253 (auch

aus Vulci, der merkwürdigen in München, die an Polygnot erinnert, und einer mit ihr verwandten in Berlin, hält er sie mit festen unentrinnbaren Armen umfasst [19]). Ein dritter Moment ist an einem 1846 in Ruvo gefundnen Gefäss im Museum zu Neapel zu erkennen, das zuerst durch mich bekannt wurde [20]), Boreas, mit den herkömmlichen grossen Flügeln und dem kurzen Leibrock, trägt Oreithyia auf seinen Schultern davon: verschiedene Figuren kommen hinzu, die zum Theil nicht wohl zu deuten sind, da dieser Künstler kein Vertrauen einflösst. Seine Oreithyia

---

in meinen A. Denkm. 3, 407) durch die vorliegende Zeichnung bestätigt wird gegen andre Auslegungen (Gerhards Archäol. Anzeiger 1857 S. 97*). Hier wie dort reicht eine der Nereiden dem Achilleus den Abschiedstrunk; hier winden zwei Nereiden ihm Kränze, dort hält Nereus selbst ihm den Kranz bereit, den er verdienen wird. Eine Beziehung zwischen beiden Vorstellungen der Vase von Nocera findet nicht statt.

19) Die erste Mon. de l'Inst. archeol. Section Française pl. 22. 23, eins der schätzbarsten Denkmäler der Kunst vor Phidias unter wenigen. Zu dem Text in den Nouvelles Annales Vol. 2 ist auch pl. H eine verkleinerte Copie des schönen, von Gerhard edirten Gemäldes zu Berlin. Dieser Text ist auch in meinen Alten Denkm. 1851 3, 140—185, vermehrt bis S. 191, und hier sind vierzehn, zum Theil wenig verschiedne Variationen der Verfolgung zusammengestellt. Die Hauptgruppe der beiden andern grossen Gemälde ist wohl auch zu vermuthen an einer zu Canosa gefundnen Vase im Bull. d. J. 1853 p. 162. Borea che tiene tralle sue braccia Orizia, la quale piena di disperazione alza la sinistra, mentre colla d. fa vani sforzi per liberarsi. Questo gruppo di fino ed elegante disegno, con maniera molte ingegnosa, dall' artista è stato disposto tra ricchissimo ornato di fiori e di arabeschi, sorgenti da una pianta d'aloe. Wo Oreithyia ist, da blüht es; darum hält sie hier oder dort eine Blume, einen Zweig. Hier ist das blühende Gefild symbolisch und als malerischer Schmuck ausgedrückt.

20) A. a. O. S. 188. Bald nachher beschrieb und erklärte es auch Minervini (auf Nachfrage von Gerhard und ohne Kenntniss meines Buchs) in dem Bull. Napolet. 1852 Luglio p. 1—4.

sitzt ganz ruhig und hält sich an den Arm des Boreas, der ausgestreckt scheint damit sie es thun könne. Er selbst aber ist jugendlich und ohne Bart, und ich zweifle sehr an der zur Vertheidigung ausgesonnenen Erklärung dieses Umstandes aus der nach Ergreifung der begehrten Beute bei ihn eingetretnen ruhigen und heitern Stimmung. Oreithyia wenigstens hat keinen Wechsel ihrer Lage, sondern nur eine Steigerung ihrer Schrecken erfahren nachdem sie eingeholt war, und lässt dennoch hier sich ruhig davontragen. Also ist der Mythus nicht wohl bedacht von dem Maler, sondern entstellt.

Die symbolische Auffassung geht in die mythische, vermenschlichende über in unzähligen Fällen, so auch in diesem: Boreas wird ein König. Ein Beispiel dass das Eine mit dem Andern, die Flügel des Windes und langes königliches Kleid und Krone, verbunden worden sind, bietet die ehmals Pizzatische Vase dar, worin ich ein scherzhaftes Motiv zu erkennen geglaubt habe[21]). Die Vermischung des Symbolischen mit dem Menschlichen ist hier so weit getrieben dass der beflügelte König keine Beine hat sondern unten von dem Gewand, wie oben von den Flügeln, getragen zu schweben scheint. Meine Vermuthung nun ist dass der Maler unseres Bildes die Geschichte herzhaft und unter den Malern originell, aber in Uebereinstimmung mit der Sage in manchen Erzählungen oder Anführungen als eine rein menschliche Begebenheit genommen habe. Wenn er diess that, so ist gegen die malerische Behandlung nichts einzuwenden. Boreas ist König, aber als Bräutigam jung und ohne Bart, sein Gesicht etwas roh und plump; er führt die Braut zu Wagen davon, wie nicht anders seyn konnte, und in sausendem Galopp wie der Sache angemessen ist, und er trägt eine Phrygische Mütze. Diese konnte auf den Thraker, in Erman-

21) Alte Denkm. 3, 186 f. N. 11.

gelung eines in der Kunst eingeführten Costüms für Thrakische Helden, leicht übergetragen werden, wie ja bekanntlich Phrygische Tracht auch für Asiaten beliebt wurde [22]. Wenn man durch diese besonders vom Paris her bekannte Mütze an diesen erinnert wird, so schadet es nicht weil sich dann sofort damit der Gedanke des Gegensatzes verbindet, der in beiden Entführungen liegt indem die Lakonische Königin dem Fremden nur zu willig folgt, die Athenische Jungfrau aber sich wie mit Abscheu von dem Entführer abwendet und sich ihm zu entwinden strebt, der mit starkem Arm sie festhält, während er an der andern Hand die Pferde laufen lässt.

Die Figur oberhalb ist nach der gegebenen Erklärung befremdlich, wie sie nach jeder andern auffallend und für uns dunkel seyn würde. Sie stellt wohl auch selbst die Dunkelheit, die *Nacht* vor. Sie ist beflügelt, die Homerische schnelle Nacht (νὺξ θοή), die in der Theogonie mit Rossen fährt (481), weil [23] sie uns, während wir schlafen, schnell dahineilt; sie hat die Augen fest geschlossen und den Peplos weit übergezogen. Mit der Morgenfrühe (ἠῷος erhebt sich nach dem ländlichen Gedicht des Hesiodus eine Luft die sich mit Wasser aus dem Flüssen anfüllt und dann vom Sturm emporgehoben wird (548—53), was der Dichtung zu Grunde liegt dass Boreas die Oreithyia (Θυῖα, Luftwehen) entführt habe. Ein Gelehrter der seit Jahren in Athen lebt, schreibt mir dass der Boreas, als die in

---

22) Das. 1, 32 f.

23) Die Nacht mit Flügelrossen fahrend vermuthet Gerhard in dem Archäelog. Anzeiger 1858 S. 93* in dem Fragment bei Fiorelli Vasi del Conte di Siracusa tav. 6, obgleich nur der Vordertheil der Pferde erhalten ist, da vor ihr zwei Sterne als Knäbchen, wie an der bekannten schönen Vase Blacas, sich hinabstürzen und da ein andres ähnliches Gespann folgt, dessen Lenkerin Eos seyn kann. Von dem dritten Gespann ist nur die Lenkerin erhalten, gewiss nicht Helios, wie mir scheint.

Athen gewöhnliche Luftströmung, sich nie vor zehn Uhr erhebe, bis wohin ihm der Südwind, ein leises Wehen, vorangehe. Die Morgenluft hielt man mit der Eos so sehr verbunden, dass die Theogonie sogar alle drei Winde zu ihren Söhnen macht; die Eos aber geht aus der Nacht hervor und es ist möglich dass die Sterne sowohl an dem Peplos der Nacht als an dem Gewande der Eos, trotz der Wolken, auf den Himmel deuten, obwohl sie auch oft ein bedeutungsloser Schmuck der Gewänder sind. Die Verbindung des Physikalischen in der Gottheit oben und des Mythischen in der Geschichte darunter, mag auffallend genug seyn. Indessen ist es nicht mehr als was wir an den grossen Attischen Dichtern gewohnt sind, dass sie bei den mythischen Personen auf die ursprüngliche Naturbedeutung Rückblicke thun und ihre Ausdrücke ähnlich erscheinen wie die sogenannte Changeantfarbe. Von der Tochter des Boreas selbst und der Erechtheustochter Kleopatra sagt Sophokles in der Antigone (970): *τηλεπόροις δ' ἐν ἄντροις τράφη θυέλλῃσιν ἐν πατρῴαις.* In der Oreithyia des Aeschylus, nach dem einen Fragment zu urtheilen, sprach aus Boreas der Gott eben so deutlich wie die Flügel ihn bezeichnen. Doch auf diesen Punkt darf ich nicht weiter eingehn da dieser Aufsatz ohnehin zu lang geworden ist. Wie wenn der Künstler von dem Symbolischen in der Figur des Boreas sich dadurch frei zu machen dachte, dass er auf dessen eigentliche Natur durch die Göttin oben hindeutete?

Herakles und die Amazonenkönigin[1]).

Taf. XXII.

Der erste Blick auf dies Gemälde einer Iattaschen Vase in Ruvo giebt den *Herakles* zu erkennen, und bald wird man inne, dass ihm gegenüber ein Weib, königlich auftretend und von einer Amazone begleitet, nur *Hippolyte* seyn könne, deren Gürtel ihm für Admeta zu bringen eine der zwölf Aufgaben des Eurystheus war. Aber diess ist eine Sache der Gewalt und in Bildwerken waren wir nur gewohnt einen grimmigen Strauss zwischen Herakles und der Amazone zu sehen. Diese Vorstellung hat dagegen durchaus den friedlichsten Anstrich. Herakles steht inmitten seiner steten Begleiterin Athene und seines getreuen Iolaos. Aber so wie er alle Waffen und Wehr, Löwenhaut und Keule, Köcher und Bogen, abgelegt und selbst den Schild, welchen er nebst Helm und Chlamys zur stattlichen Erscheinung vor einer Königin anlegte, mit Zweigen friedlich und freundlich im Innern umkränzt hat, paciferaeque mana praetendit olivae (Aeneid. 8, 116), so hält *Athene* ohne Helm, in lässiger Stellung, ihre beiden Lanzen, wenn nicht neben der ihrigen die des Heros sichtbar, in Ruhe und sieht ruhig einer durch die Bewegung der Rechten

1) Gerhards Archäol. Zeit. 1856 14, 177—189 Taf. 88—90.

des Herakles bestimmt verrathnen Verhandlung zu; *Iolaos* aber, ebenfalls waffenlos, das Haupt mit Laub geschmückt, und nur einen langen Knotenstab haltend, begleitet und unterstützt mit seiner linken Hand die redende Geberde seines Herrn. Auf der andern Seite haben alle drei Personen den Blick auf den sprechenden Herakles gerichtet, vor der Königin einer ihrer Feldherrn, in dem in ihrem Heer auch Thrakische und andre Vasallen standen, wie namentlich auch in dem der Antiope an der merkwürdigen Vase, die auf der andern Seite deren Ehe mit Theseus feiert[2]); hinter ihr eine Amazone, die hier wegen des Gleichgewichts mit den Personen auf der andern Seite allein das königliche Gefolge vertritt, mit der Lanze in Ruh und der Trompete, die den Amazonen nicht selten gegeben wird. Die Königin hat als Hauptschmuck den Helm auf, wie auch in andern schönen Vasengemälden[3]), auch eine Art von Panzer über dem Aermelchiton an, wie er zugleich der kriegerischen Herrscherin und dem zierlichen Anzug einer Frau ganz gemäss erscheint; aber sie hält nicht einmal eine Lanze, sondern, um doch etwas in der Rechten zu tragen, einen dünnen Stab, der nach unten von dem Pferd verdeckt wird und etwa einen Herrscherstab vorstellt. Dem ersten Herausgeber der nach seiner Erklärung auf diesem Wagen einen *Paris* brauchte, schien es, dass man die Figur „nicht nothwendig für weiblich halten müsse“ und „wenn man sie nicht nothwendig für weiblich halten müsse,“ dass man dann den Paris verstehen solle. Hätte er jedoch auf die Haltung des Vorderarms und vorzüglich auf die charakteristische Bewegung der das weibliche Gewand bloss zur Zier fassenden Hand einen aufmerksamen Blick geworfen, so würde vielleicht auch ihm kein Zweifel an dem Geschlecht der Person übrig geblieben sein.

2) Meine alte Denkm. III, 360,

3) Das. S. 362.

So hätten wir also statt Streits und Kampfes die friedlichste feierliche Verhandlung zwischen Herakles und Hippolyte vor Augen, und die Meisten werden diess, wie ich es auch von mir bei der ersten Ansicht des Bildes gestehe, für eine ganz neue Sache halten, eine ganz fremdartige Erscheinung in einem so bekannten und bilderreichen Kreise als der der Amazonenfabeln ist. Nur könnte diess nicht eben überraschen, da auch, nachdem die Blumenau der hochdichterischen Sagen in ihren grossartigsten und bedeutungsvollsten Zügen, nach der bekannten Klage des Dichters des Perserkriegs, schon abgepflückt war, doch das Entwickeln und Ausspinnen der alten Stoffe, das Variiren, das Einlegen neuer Scēnen und das neue Verknüpfen alter Momente, Motive und Effectstücke noch Jahrhunderte mit grossem Eifer fortgesetzt worden ist. Man müsste der wundersam falschen Meinung seyn, dass von dem was in den schreibseligen Zeiten mythologisch und dichterisch oder mythographisch und prosaisch unberechenbar viel neu ausgedacht worden ist, mehr als ein Bruchtheil auf uns gekommen sey; oder der noch falscheren, dass was von dieser überschwenglichen Fülle in Schrift und was in Bildwerken uns bekannt geworden ist, sich einander decke, statt vielfältig theils einander zu ergänzen, theils auseinander zu gehen, um sich berufen zu glauben Alles zu erklären und in seinen wirklichen und lebendigen Zusammenhang zu setzen, der so oft heillos zerrissen ist. Auch hier gilt: Unser Wissen ist nichts, wir horchen allein dem Gerüchte. Kommt aber aus Künstlerhänden etwas zum Vorschein, was neu und unbekannt ist, so sollte es wenigstens aus und nach dem, was in Composition, Attributen, Stellungen und Geberden ausgedrückt ist, erklärt werden, wie man ein neuentdecktes schriftliches Bruchstück für sich nach der Grammatik versteht und nicht nach früher Bekanntem deutelt, emendirt und aus seinen Fugen natürlichen Wortsinns herausrückt.

Doch in unserm Fall sind wir besser daran. Man braucht nur die Mythographen aufzuschlagen, um das was aus der sehr verständigen und klaren Darstellung im Allgemeinen abzuleiten ist, bestätigt zu finden und in seinen Zusammenhang gestellt zu sehen. Das Natürlichste oder Nächstliegende war allerdings, dem Kampf die Forderung einer gutwilligen Auslieferung des Gürtels vorausgehen zu lassen, wie die Achäer die Zurückgabe der Helena von den Troern forderten ehe sie angriffen. Nachdem der riesenhaft abenteuernde Herakles auf den Fuss eines Kriegsführers gesetzt war, wie denn schon nach Pindar gegen die Amazonen Telamon sein Kampfgenosse war (Nem. 3, 38), läuft er nach Diodors Erzählung (4, 16) mit seinem Schiffe oder seiner Flotte in den Thermodon ein, lagert in der Nähe von Themiskyra, wo die Residenz, fordert von da den Gürtel, und als dieser verweigert wird, kommt es zur vernichtenden Schlacht. Aber es ist bei Apollodor auch die andre Erzählung, wonach, als Herakles mit seinem Schiff in den Hafen von Themiskyra eingelaufen war, Hippolyte zu ihm herauskommt, ihn fragt wesshalb er gekommen sey, und nachdem sie es erfahren, den Gürtel zu geben verspricht[4]), der nun nicht mehr im ursprünglichen Sinn einfach der Gürtel des Weibes, sondern als der des Ares ein Ehrenzeichen der alle andern Amazonen übertreffenden Tapferkeit oder der Herrschaft ist. Da erregt Hera in Gestalt einer der Amazonen Verdacht, so

---

4) Apollod. II, 5, 9. *Καταπλεύσαντος δὲ εἰς τὸν ἐν Θεμισκύρᾳ λιμένα, παραγενομένης ὡς αὐτὸν Ἱππολύτης καὶ τίνος ἥκοι χάριν πυθομένης καὶ δώσειν τὸν ζωστῆρα ὑπισχνουμένης, Ἥρα κ. τ. λ.* Diess und die ganze Geschichte schreibt Tzetzes aus ad Lycophr. 1227 und nicht ganz wörtlich Zenob. V, 33. Bei diesem sind die letzten Zeilen von *διὰ τοῦτο* an als ein fremdartiger Zusatz abzusondern. Nach Hellanikos waren alle mit Herakles in dem Schiff die in der Argo gefahren waren. Schol. Pind. N. III, 64. Justin II, 4 giebt ihm neun Schiffe.

dass alle sich waffnen und zum Schiff eilen, Herakles aber der sich bedroht glaubt, die Hippolyte tödet, ihr den Gürtel abnimmt und dann die übrigen bekämpft und abschifft.

Statt des unvorbereiteten Besuchs der Hippolyte bei den Ankömmlingen lässt unser Bild uns erkennen, dass durch eine Botschaft des Herakles eine Zusammenkunft eingeleitet und für diese die völkerrechtliche Form der Sicherheit und Unverletzlichkeit festgestellt war. Deutlich ist der Augenblick der wo Herakles den Grund auseinandersetzt, der ihn bestimme den seltsamen Antrag zu machen, welchen Iolaos so naiv durch seine mitzuredende Geberde unterstützt, dass die Königin ihm ihren Gürtel überlassen möge. Sinnreich aber ist es dass Herakles, wie Herakles wie im Bewusstseyn der Härte seiner Forderung oder um durch Milde zu gewinnen, der Königin nicht in das Angesicht, sondern vor sich hin oder eher zur andern Seite blickt. Er ragt übrigens über Iolaos und den fremden Feldherrn an Grösse ziemlich hervor, was zu der abgelegten Löwenhaut und der Keule wohl passt. Eigen ist es wie der Styl der alten Zeit, zu dem auch die begleitende Athene gehört, mit der pragmatisch historischen Auffassung der Sache in der Unterhandlung selbst und in der Erscheinung des Amazonischen Hofs sich verbindet. Sehr schicklich und charakteristisch, nach den Bedingungen einer nationalen, sehr durchgebildeten und harmonischen Kunst und Methode der Malerei, sind alle Hauptpersonen behandelt. Ueber der Scene sind, so wie sonst oft, die zunächst theilnehmenden, die einschlägigen Götter, zwei auf die üble Wendung, Krieg und Verderben deutende Erscheinungen, die Erinys und das Wahrzeichen grosser und entscheidender Kämpfe, der Adler mit der Schlange in den Klauen [5]). Unten bezeichnen Steinchen

5) Manches über dieses Wahrzeichen ist zusammengestellt in einer Erklärung der Worte des Sophokles Antig. 127 ff. in der Darmstädter Allgem. Schulzeitung 1829 S. 203—206.

das Ufer des Thermodon, wo die Zusammenkunft stattfindet. Das Hündchen, zu dem Königsgespann hinaufbellend, als eine alltägliche Erscheinung und ein an sich gleichgültiges, in Vasengemälden nicht seltnes, Beiwerk, hat die Bestimmung dass der Löwenhaut unter Herakles auch unter der Hippolyte irgend etwas entspreche und der Raum nicht leer bleibe.

Die Rückseite dieser, so wie auch der gleich zu erwähnenden Vase im Burbonischen Museum nehmen gewöhnliche Bacchische Vorstellungen ein.

Eine ganz andre Lösung der Aufgabe wird von Apollonius dem Rhodier berührt (2, 965—69). Die Areïsche *Menalippe*, Schwester der Hippolyte, hatte sich (als Herakles bei Themiskyra Stand gefasst hatte) hervorgewagt, war von ihm im Hinterhalt gefangen genommen worden und Hippolyte händigte ihm den Gürtel als Lösegeld ein (*ἐγγυάλιξεν*), wofür er die Gefangne, die Anführerin der Amazonen, unversehrt zurückschickte. Diese grosse Heldin Melanippe hatte nach einem unbekannten Dichter[6]) Telamon getödet und dadurch dem Siege des Herakles zuerst vorgearbeitet. Natürlich wollte Apollonius, indem er so bei der Vorbeifahrt der Argonauten an dem Vorgebirg von Themiskyra auf das frühere Ereigniss an diesem Hafen erinnert, nicht sagen dass diess mit der Auslieferung der Melanippe abgeschlossen gewesen sey; er hatte hier nicht zu berichten auf welche Art, nachdem der Gürtel glücklich in der Hand des Herakles war, nachher dennoch der Kampf ausgebrochen sey, Archäol. Zeit. 1856 n. 88 (Taf. 89). Auch die Auslösung der Schwester gegen den Gürtel stellt ein Vasengemälde dar. In der Mitte *Herakles* sitzend, welchem *Hippolyte* den Gürtel auf die geruhig und stolz auf das Knie gelegte Hand gleiten lässt,

6) Dessen Verse bei Schol. Pind. Nem. III, 64 und bei Tzetzes a. a. O.

hinter Herakles zwei Helden, hinter Hippolyte drei Amazonen, sieben Figuren zusammen. Zierliche Fabrikarbeit, nichts Hohes, die Königin im Costüm nicht unterschieden von gemeinen Amazonen, leicht, zierlich und gegen den Griechischen Heros sehr entgegenkommend [7]).

Aber auch von der Schlacht des Herakles gegen die Amazonen sind Gemälde vorhanden; eines an einer apulischen Vase, das ausführlich beschrieben ist im Bullettino des römischen Instituts (1834 p. 34 s.), zwei ältere aus Vulci, in wenigen Figuren (das. 1840 p. 56. 124). Furchtbar ist das Schlachtgetümmel, in dessen Mitte Herakles sich befindet, an einer Amphora (Archäol. Zeit. Taf. 90), die im Frühjahr 1853 in *Perugia* in dem Kloster der Nonnen von Monteluce ausgegraben und dort aufbewahrt wurde. Eine Copie in den Farben, welche bald nachher der Professor der Archäologie Graf *Karl Conestabile* mir zur Bekanntmachung anvertraut hat, verdient diese Vase, die später durch ihn als Conservator des dortigen Museums erworben worden ist, sehr, insbesondere auch weil sie von einer neuen Seite zeigt wie sich Etruskische Kunst zur Griechischen verhält. So ausführlich hat gerade diesen Kampf nur noch Diodor behandelt, bei dem die nachgeäfft geschichtliche Schilderung, mit einer grossen Reihe

7) Museo Borb. VI tav. 5. Hr. *B. Quaranta* nennt mit Unrecht die Königin Antiopa. Denn so heisst zwar bei Justin II, 4 die eine von zwei Königinnen; aber die ganze Erzählung ist sehr abweichend und als Einleitung zum Amazonenkrieg gegen Attika beigebracht. Herakles nimmt Melanippe gefangen, aber in dem grossen Gefecht mit den Amazonen. Hippolyte, die andre Schwester der Königin, welche Theseus zur Gefangenen gemacht hatte, lässt er diesem als Siegspreis, die Menalippe aber giebt er nach dem Sieg der Königin um den Preis ihrer Waffen zurück. Dagegen lässt Diodor IV, 16 nach der Schlacht Hippolyte ihre Schwester Melanippe gegen den Gürtel auslösen, und Antiope ist die andre Gefangene, die dem Theseus geschenkt wird; so auch bei Hygin 30, und Antiope ist gross in der Attischen Sage.

ausdrucksvoller Namen, ins Lächerliche fällt. Schöne Namen einzelnen Amazonen beizuschreiben gefielen sich freilich auch manche der alten Vasenmaler; auch diese Namen sind in ihrer Art schöne Gebilde. Allgemein bekannt ist die Amazonenschlacht an dem Sarkophag in Wien; eine andre auf einer in Ostia gefundenen Platte ist erwähnt im Bullettino (1834 p. 131). Ihre grösste Wichtigkeit hat die grosse Vase in Perugia für die nähere Kenntniss der Etruskischen Art und Kunst. In dieser Beziehung kann sie nur in Vergleichung mit den andern bekannten rein Etruskischen Vasengemälden fruchtbar untersucht und besprochen, darf sie aber auch von Niemand vernachlässigt werden, der auf dieses Kapitel der Kunstgeschichte sich einlassen wird [8]).

Die Einzelkämpfe des Keulenschlägers mit einer berittenen Amazone waren für die Künstler, wie die Amazonen überhaupt in mannigfaltigen Gruppen, ein günstiger Gegenstand; man findet jene Gruppe, wie K. O. Müller im Handbuch bemerkt (§. 410 S. 678), auf Münzen von Herakleia, auf Vasen von Vulci, wo die Streiterin als *Ἀνδρομάχη* bezeichnet ist [9]), auch bei Tischbein [10]). Von der ältesten Art in der Malerei, wo Herakles der in der Flucht sinkenden Hippolyte den Fuss auf das Bein setzt um sie dann mit der Keule zu erschlagen, geben Vasen von Vulci Proben [11]). Aber auch die noch einfachere Vorstellung, wie am Theseion und unter den Zwölfkämpfen an den Metopen des Tempels zu Olympia, dass die Kraft des Herakles die starke Amazone zu Boden geworfen hat,

8) Diess bestätigt H. Brunn im Bull. d. J. 1853, wo er p. 153—156 die Vase mit der Abbildung vergleicht.

9) Ann. d. Inst. III, 151 no. 374.

10) Collection — of Sir W. Hamilton publ. by Tischbein I, 12. Böttiger Vasengemälde III, 171.

11) Bullett. 1841 p. 86 vgl. Annali 1835 p. 111 tav. d'agg. C.

ist nicht weniger, besonders an Sarkophagen, unter den Athlen, fortgebildet worden. Ibykos, der älteste der ihr einen Namen giebt, nennt sie *Οἰολύκη*, einen weiblichen *Οἰόλυκος*, ein Name der auf Wildheit und Ungeheuerlichkeit hindeutet, und damit übereinstimmend eine Tochter des Briareus [12]), während der herrschende Name Hippolyte ritterlich klingt. Die Bändigung einer *Oeolyke* konnte nie gewaltiger dargestellt werden als in Olympia, wie aus dem Bruchstück zu ersehen ist, das ein selbst unter der Menge der erstaunlichsten Missverständnisse alter Bildwerke noch auffallendes Missverständniss erfahren hat [13]).

---

12) Schol. Apollon. II, 777 *πολλοὶ δὲ λόγοι περὶ τοῦ ζωστῆρός εἰσιν. τινὲς μὲν γὰρ Ἱππολύτης, ἄλλοι δὲ Δειλύκης, Ἴβυκος δὲ Οἰολύκης ἰδίως ἱστορῶν Βριάρεω θυγατρός φησιν.* Vermuthlich war *Δειλύκη* nur Schreibfehler für *Οἰολύκη* in irgend einem Buch, woraus der Grammatiker schöpfte.

13) Siehe das akademische Kunstmuseum zu Bonn zweite Ausgabe, S. 160—163. Dazu kann ich bemerken, dass mir in Paris im Oktober 1841 der wackre Jacquet, mouleur du Louvre, in der Galerie des plâtres das Bruchstück der Amazone selbst gezeigt hat, zusammengesetzt im Abguss mit dem Vordertheil des Löwen, so dass es dessen Hintertheil abgeben sollte und Herakles also den Löwen mit dem Bein hielte (während mir das Schienbein des Herakles unter der Achsel der Amazone die ganze Stellung verrathen hatte), was auch wegen des andern voranstehenden Fusses nicht passte. Er sah, sobald ich ihn aufmerksam machte, wohl ein dass die Zusammensetzung falsch sey, und es ist daher zu vermuthen dass diess Stück Olympischer Bildnerei jetzt verschwunden ist. Aber es erklärt sich so, warum man mir aus Paris, wo vermuthlich Hr. Jacquet zu dieser Zusammensetzung angewiesen worden war, über ein Bruchstück der Amazone keine Auskunft geben konnte. Zu meiner Erklärung selbst hätte ich vielleicht hinzufügen dürfen, dass aus der Stellung des Herakles, der die auf den Leib niedergeworfene Amazone zwischen den unter ihre Achseln eingeklemmten Beinen fest umklammert hält, für den Aufmerksamen von selbst sich ergebe, das er vorher vergeblich mit ihr gerungen und

Die Vase, von der wir ausgegangen sind, ist zuerst, und zwar in vorzüglicher, wie es scheint sehr treuer, Abbildung bekannt gemacht worden im Bullettino archeol. Napoletano vom Jahr 1853 No. 20 tav. VI. VII, 1, mit Erklärung von *Minervini*. Dieser ist durch den Umstand, dass Herakles nach der Apotheose auf einigen Vasen ohne Löwenhaut und Keule vorkommt, wie natürlich ist, wo ihm aber diese, wie eben so natürlich, nicht zu den Füssen gelegt sind, zu der unglücklichen Annahme als Ausgangspunkt veranlasst worden, dass derselbe hier aus dem Himmel (nicht aus dem Elysium) erscheine wie im Philokletes des Sophokles, und zwar in der Absicht eine Vereinigung zwischen Odysseus, Neoptolemos und Philoktet zu bewirken. Dabei stört ihn nicht dass die beiden Hauptpersonen fehlen, wenn man den Iolaos für Neoptolemos nähme, und dass darauf die Scene von Lemnos nach Troja verlegt werden muss, wo Paris von Philoktetes erlegt wird, der hier nicht zu sehn ist, einem Paris auf dem Prachtwagen aber auch schwer gegenüber zu denken ist. Selten vielleicht ist eine Hypothese mit einer grösseren Anzahl von Erfindungen versehen worden, um alle ihre widersprechenden Einzelheiten des Bildes ihr zu unterwerfen; aber ich bedaure gestehn zu müssen dass ich die Widerlegung mir ersparen zu dürfen glaube und es gern darauf ankommen lasse ob der erste Erwiderungsversuch von

---

ihr den Gürtel zu entreissen versucht und jetzt das letzte, das einzig mögliche Mittel es zu thun ergriffen habe. Es steht also bevor was Hygin sagt, balteum detraxit, ohne vorhergängige Tödung, wie bei Apollodor. Uebrigens sind a. a. O. S. 162 mehrere andre Compositionen desselben Acts angeführt, denen ich beifügen will die an der Ludovisischen Sarkophagplatte mit neun der Athlen. Auch hier liegt die Amazone auf der Brust nieder, dreht aber den Kopf aufwärts um und der Sieger setzt ihr den Fuss auf die Schulter.

andern Seiten Unterstützung und Vertheidigung finden kann [14]).

---

14) Derselbe Minervini prüft im Bull. Nap. 1857 S. 81—87. die verschiedenen Erklärungen dieses Gemäldes von Cavedoni, Panofka, C. F. Hermann, Welcker und Conze, indem er sich getröstet, dass zwar alle diese Erklärungen mehr oder weniger Schwierigkeiten darbieten, die seinige jedoch die geringsten. Seitdem hat auch Bursian sich über dasselbe vernehmen lassen im Litter. Centralblatt 1857 S. 825 und Tölken eine neue Erklärung aufgestellt in Gerhards Archäol. Zeit. 1860 S. 33*, endlich hat D. Helbig in Gerhards Archäol. Zeit. 1862, 30, 278 f. (Ares bei den Amazonen) unter Annahme meiner Erklärung der Vase eine Figur für Ares, und meinen Iolaos für Apollon mit guten Gründen erklärt.

Odysseus Akanthoplex.

Nachtrag zu Th. 3, 459—461 der Alten Denkmäler [1]).

Die Vase mit Odysseus Akanthoplex in meinen A. Denkmälern III Taf. 30 S. 459 ist nicht, wie ich glaubte, nach England gegangen und abhanden gekommen, sondern hat sich in Neapel wiedergefunden. Hr. Minervini, der mir diess vor wenigen Monathen mittheilte, hat nach Beseitigung eines Firnisses bei allen drei Figuren Namen gefunden, *ΚΑΜ . . ΡΙΣ* bei der über welcher der Vogel fliegt mit dem Rochen im Munde, dem *τρυγών*, der einen Stachel am Schwanz hat. Dieser Fisch ist nicht gemalt, sondern in besonderer Weise durch eingeritzte Linien gezeichnet. Wenn nun dieser Vogel mit dem Fisch über dem Haupt eines Schiffenden ein unfehlbares Kennzeichen abgiebt für den Akanthoplex, so kommt nun als eine Bestätigung der Deutung von aussen der Name *Κάμμορις* hinzu, nach der allein möglichen Ausfüllung der Lücke von zwei Buchstaben. Denn *κάμμορος* ist in der Odyssee ein stehendes Beiwort des Dulders Odysseus. Es gebrauchen es in der Anrede an ihn bedeutsam Kalypso, Leukothea, der Schatte

---

1) Rhein. Mus. 1853 S. 290—293. Die Wiederentdeckung der Vase in Neapel zeigt Hr. Minervini auch an im Bull. Nap. 1853 N. 18 S. 144 März und einen von mir an denselben über den Gegenstand geschriebenen Brief hat er ohne meinen Wunsch abdrucken lassen Juli p. 12—14.

seiner Mutter und Athene (V 160 *κάμμορε, μή μοι ἔτ' ἐνθάδ' ὀδύρεο*, V, 339 *κάμμορε, τίπτε τοι ὧδε Ποσειδάων*, XI, 215 *ὤ μοι τέκνον ἐμόν, περὶ πάντων κάμμορε φωτῶν*, XX, 33 *τίπτ' αὖτ' ἐγρήσσεις, πάντων πέρι κάμμορε φωτῶν*) und Telemachos nennt ihn *κεῖνον — τὸν κάμμορον* (II, 351). Uncontrahirt hat Arkadius *κατάμορος* (de acc. p. 71, 28), *κάτμορος* in *κάσμορος, δύστηνος*, verwandelt Hesychius, das in *κάμμορος* übergeht wie *κατὰ μὲν* in *κὰμ μὲν* in der Odyssee selbst; *καμμονίη* in der Ilias. Von *μοῖρα* im guten Sinn wird *ἄμμορος*, ohne Glück, und umgekehrt ist *κατάμορος* dem bösen Loos unterworfen, nach dem Gebrauch der Präposition in *κατάμομφος, κατάμεμπτος*, oder vielmehr mit blosser Verstärkung durch sie, unglücklich, wie in *κατάχωλος, κατάλαβρος, κάτισχνος, κάτισος, κατάδηλος*, und vielen andern ähnlichen Wörtern. Die Grammatiker welche *κακῷ μόρῳ* zur Erklärung gebrauchen (Schol. Nicandr. Alex. 41, Schol. Odyss. V, 160, Hesych. v. *κάμμορε* und *καμμορέων*) wollen schwerlich *κακὸς* etymologisch genommen wissen. Die Endsylbe *ις* giebt dem Adjectiv den Charakter eines Eigennamens. Sie ist nicht bloss sehr häufig als Contraction wie *Λύσις, Λυσίας, Ἀγίς, Ἀγίας*, oder für *ιξ*, wie *ὄρνις*, für *ης*, wie in *Λιμνόχαρις, Ἄπελλις* (in einer Athenischen Inschrift, Osann. Inscr. p. 330), sondern auch gebräuchlich fur *ος*, wie in *Μόλπις* und *Μόλπος, Λάμπις* und *Λάμπος, Φόρμις* und *Φόρμος, Ἀρχέδαμις* (auf einer Münze von Mitylene, Mionnet III p. 200, Denkschr. der Münchner Akad. 1813 S. 40) und *Ἀρχέδαμος*.

Gewiss in keinem Augenblick seiner Laufbahn fand der Beiname des Unglücklichen seine Anwendung mit mehr Grund als in diesem, wo Odysseus nach seinen letzten aus der Telegonee bekannten Abenteuern zu seiner Geburtsinsel nochmals zurückgekehrt, schon zu landen im Begriff, dem Stachel eines Fisches vom hohen Himmel herab, wie einem Pfeilschuss unterliegen muss. Dass aber

Odysseus auf dem Bilde durch diesen Beinamen *Kammoris* bezeichnet wird, zeigt von neuem wie die alten Maler die Personen oft lieber mit einem treffenden, und insbesondre mit einem ihnen in der dargestellten Handlung oder dem Augenblick angemessnen Beiwort oder Beinamen andeuteten als mit dem allgemein üblichen Namen ankündigten. Von diesem Gebrauch, der nach und nach klar geworden ist, nachdem er zuerst in der einzelnen Erscheinung Schwierigkeit gemacht hatte oder seltsam erschienen war habe ich in dem Bande meiner A. Denkm. der auch den Akanthoplex enthält, mehrere Beispiele zusammengestellt (S. 303 f. 351. 376.) So ist über der von dem Maler entführten Hebe-Ganymeda in Tischbeins Vasen I, 26 geschrieben *ΘΑΛΙΑ*, und *ΑΙΔΟΣ* neben der keuschen Schwester des Apollon, welcher an Tityos seine Mutter rächt, in Gerhards Auserles. Vasen I, 22 und Elite céramogr. II, 561 wo der Name *ΑΙΔΟΣ* durch ein beigefügtes sic bestätigt wird von de Witte im Cab. Durand n. 18 Catal. Beugnot n. 4. p. 8. Herakles wird *ΔΙΟΣΗΑΙΣ* genannt an einer Vase bei Millingen Anc. uned. mon. pl. 38 und auf einem Etrurischen Spiegel Kalanike, *Καλλίνικος*, *ΔΟΣΦΟΣ* auf dem Schoose des Zeus (Dionysos) Minervini mon. Barone tav. 1, *ΚΥΜΟΘΕΤΑ* für Thetis auf der von D. Schmidt erklärten Kylix, auf der Vase des Midias *ΥΓΕΑ* für Athena Hygiea. Persephone wird *Ἁγνή* genannt Paus. 4, 33, 5. Ariadne an einer Vase des Brittischen Museums *ΝΥΝΦΑΙΑ*, nach de Witte in den Nouv. Ann. de l'Inst. arch. I p. 518.

Die am Uferrande sitzende Figur wird *ΠΟΝΤΙΑ* genannt, mit einem allgemeinen Namen statt des eigentlichen, Leukothea, die dem Odysseus gegenüber im Musée Blacas pl. 12 *ΚΑΛΗ* genannt ist. So ist an dem einen der Lästrygonenbilder, die jetzt im Museum des Capitols aufgestellt sind, in Gerhards Arch. Zeit. X Taf. 46, über einem Pan geschrieben *ΝΟΜΑΙΣ* d. i. *Νομαῖος*, Weidegott. Wie

Leukothea hier Pontia, so wird Poseidon von Pindar *ὁ Πόντιος* genannt, und Glaukos von Anthedon allgemein Pontios. Das künstlerische Motiv die Leukothea hier darzustellen kann kein andres gewesen seyn, als das Unglück des Odysseus noch mehr hervorzuheben, welcher aus den Gefahren des Meers durch ihren Beistand gerettet, noch im Angesichte des Ufers, unter ihren Augen auf jene unerhörte Art umkommt, damit ein dunkler Orakelspruch seine Erfüllung erhalte.

Da die Namen Kammoris und Pontia ihre klare Bedeutung haben, so wird auch der dritte, der dem Anker werfenden Begleiter des Odysseus beigeschrieben ist, *ΔΑΙΜΟΣ*, nicht ohne seinen bestimmten Sinn seyn. Welcher, ist schwer zu sagen, und die Buchstaben möchten nicht alle richtig geschrieben seyn, da sie deutlich so geschrieben seyn sollen.

Auffallend ist der Umstand dass sowohl Odysseus als sein Begleiter jung und glattbärtig dargestellt sind, auffallend noch mehr an einem Akanthoplex als es an einem Odysseus fast in irgend einer andern Lage seyn könnte. Ganz absichtlich und schicklich ist er so gemalt da wo er der Gattin des Antenor die ihm das Palladion ausliefert, eine Liebestänia entgegen hält, Annali del Inst. archeol II tav. D. Dort aber möchte der Anlass nicht aus einer der verlornen Tragödien vom Akanthoplex geschöpft gewesen, sondern der Grund allein in einem Fehler, einer Unüberlegtheit des Malers zu suchen seyn.

Die Vase befindet sich im Haus Porcinari in Neapel.

Die grosse Dariusvase in Neapel[1]).

Taf. XXIII.

Die im Frühjahr 1854 bei Canosa aus einem Grab hervorgezogne Amphora mit Darius, wovon Minervini in

1) Gerhards Archäol. Zeitung 1857 S. 49—55. Taf. 103. Der folgende kleine Aufsatz wurde an den Herausgeber mit den in London erschienenen Zeichnungen eingeschickt ohne eine Ahnung davon, dass eine Abbildung der Hauptvorstellung dieses merkwürdigen Gefässes diesem schon vorher zugekommen, ja dass diese schon gestochen sei, wie sie nun hier vorliegt. Derselbe hat darüber auch bereits in der Königlichen Akademie der Wisssenschaften Bericht erstattet, der in deren Monatsberichten nächstens erscheinen wird, wenn nicht schon erschienen ist. Es mag indessen hier der ohne Kenntniss der früher abgegebenen Erklärung entworfne Artikel unverändert folgen und es durch seine Kürze im Ganzen entschuldigt werden, wenn Einiges an zwei Stellen fast gleichzeitig doppelt gesagt wird. In der Gerhard'schen Zeichnung ist deutlich *ΛΠΛ* geschrieben, wie man in Neapel gelesen hat, und es scheint daher um so mehr, dass das *Π* dem *P*, das mir der Sinn und Zusammenhang nothwendig zu erforschen scheint, an der Vase selbst so ähnlich sieht und so nahe kommt, dass die Erklärer sich leicht über diesen in der Sache sehr wesentlichen Buchstaben täuschen konnten. Wie häufig aber die ältere Form des *Π* für *P* und umgekehrt in den Inschriften, besonders der Vasen mit einander leicht verwechselt werden können, ist bekannt. [Der vorgedachte Bericht über das in Rede stehende Gefäss ward

seinem *Bulett. archeol. Napol.* 1854 N. 43 p. 129 im April nach zwei von ihm und Cav. B. Quaranta in der Accademia Ercolanese gehaltnen Vorträgen Bericht erstattete, und auf die er, nachdem die Vase in's Burbonische Museum und ihm unter Augen gekommen war[2]), im Juny des Bullettino N. 48 p. 169 zurückkam, ist zum erstenmal im Stich bekannt geworden in den *illustrated London News* vom 14. Februar dieses Jahres. Minervini hat versprochen sie in den *Atti della R. Accademia Ercolanese* herauszugeben. Bis dieses geschehen sein wird, wovon wenigstens noch nichts bekannt geworden ist, oder bis diese Publication zu uns gelangen kann, wird es immer der Mühe werth sein von dieser so merkwürdigen Darstellung die Hauptidee und, wie ich glaube sagen zu können, eine richtigere Vorstellung als im *Bull. Nap.* gegeben ist, kürzlich darzulegen.

Die Amphora ist nicht weniger als sechs Palmen weniger ein Viertel hoch, grösser als die grössten im Burbonischen Museum, hinter denen doch die zwei berühmten einst von Millin herausgegebenen Vasen von Canosa in

---

im akademischen Monatsbericht für 1857, Juni S. 333 ff. abgedruckt wo S. 337 die Böckhsche Deutung der Buchstaben dem Diptychon des Schatzmeisters; vorläufige Nachrichten waren im Arch. Anz. v. J. 1854, S. 482* ff. gegeben.]

2) Es ist charakteristisch für die in Neapel übliche Geheimthuerei und missgünstige Zurückhaltung mit neuentdeckten alten Kunstwerken unter den Hütern solcher Schätze, dass Herr Bonucci, der die Ausgrabung bei Canosa geleitet hatte, die Mitglieder der Herculanischen Akademie die Dariusvase nicht untersuchen liess ehe sie ihre Vorträge darüber hielten, so dass sie nachher, als die Vase in das Museum gekommen war, einige nach der Beschreibung, welche umlief, vorgebrachte Irrthümer berichtigen mussten. Minervini schreibt p. 133: *Debbiamo alla gentilezza del Sig. Bonucci l'aver potuto osservare alcuni de' più interessanti pezzi di questa maravigliosa stoviglia*, und p. 169: *ne presentammo la descrizione sopra altrui relazione.*

der Münchner Sammlung an Grösse so sehr zurückstehn; sie ist von sehr feinem Thon und enthält in ihren vier Vorstellungen auf beiden Seiten des Gefässes selbst und des Halses fünfzig Figuren. — Minervini versichert, dass sie 'ausser der archäologischen Wichtigkeit auch unter dem Gesichtspunkt der Kunst und des Stils, der sich schön und sorgfältig zeige, alle Aufmerksamkeit verdiene.' — Jede Bemerkung unsererseits in dieser Beziehung, nach der vorläufigen Bekanntmachung der Zeichnungen in einem Tageblatt, würde vorzeitig sein.

Die Hauptvorstellung besteht aus drei Abtheilungen, drei Reihen von neun, acht und sechs Figuren. In der mittleren thront in ihrer Mitte Darius Hystaspis *ΔΑΡΙΟΣ* (Minervini schreibt *ΔΑΡΕΙΟΣ*), welchem einer der soeben um ihn zum Rath versammelten Grossen Vortrag hält, und hier bestätigt sich im Allgemeinen was Aelian als einen Persischen Brauch erzählt[3]). Wenn nemlich einer der Grossen über der Berathung bereits entzogne, also verbotne und bestrittene, bedenkliche Dinge dem König einen Rath ertheilen wollte, so stand er auf einer goldnen Säulenunterlage; die er, wenn sein Antrag gefiel, zum Lohn, zugleich aber Geisselhiebe empfing, weil er es gewagt hatte, etwas von dem König vorher nicht Beliebtes von neuem in Vorschlag zu bringen. Das Gefährliche des zu unternehmenden Krieges ist so auf die naivste Art versinnbildet. An dem Fussgestell worauf der Sprecher steht, ist geschrieben *ΠΕΡΣΑΙ*, was auf alle sieben Grossräthe zu beziehen ist. Von diesen sitzen vor den Dreien auf beiden Seiten je zwei und je einer ist stehend. Die drei auf der Seite des Antragstellers machen sämmtlich Fingerbewegungen, die man als Zustimmung und zwar der Majorität fassen kann; denn hinter dem König zunächst steht mit Schwerdt und Lanze wohl der Oberfeldherr, der nicht

3) *Var. Hist. XII*, *61* (was Quaranta anführt).

stimmt, und nur der dritte erhebt zwei Finger der Rechten. In diesen Figuren wird man vermuthlich bei näherer Untersuchung manche aus wirklicher Kenntniss des Persischen Hofs und seiner Grossämter entnommene Besonderheit unterscheiden. So hat der Antragsteller einen Spitzhut auf, der sich von den verschiedenen Tiaren von vier andern und dem unbedeckten Haupte des fünften, dem einfach bedeckten des sechsten gewiss absichtlich unterscheidet [4]).

Die oberste Reihe nehmen, wie gewöhnlich, dämonische Personen ein, die aber hier in ungewohnter Weise zu einer Handlung zusammentreten, einer Handlung, welche vorbedeutend den für Darius unglücklichen Ausgang des Kriegs ausdrückt. Die Namen *HEΛΛΑΣ* (dieser in der Zeichnung nicht ganz richtig gegeben) und *ΑΣΙΑ* sind beigeschrieben. Beide sind als ideelle Personen unter den Göttern ganz an ihrem Platz. Asia sitzt, eine hohe Kriegeslanze haltend, auf einem grossen Basament oder einer Ara, worauf hinter ihr auch ein Hermenbild aufgerichtet ist, und schickt die Ara, *ΑΡΑ*, aus, welche zwei Fackeln hält und Schlangen im Haar hat, nach der statt Chlamys auf der Brust geknüpften Thierhaut aber und der Beinbekleidung einen männlichen kriegerischen Anschein hat. Dass Asia sie aussende, ist daraus klar, dass sie nach dieser den Blick wendet, sie anhört. Die Fackel in des Feindes Land zu werfen ist ein bekanntes Zeichen der Kriegsankündigung, der Fackelträger (*πυρφόρος*), der sie überbrachte, war eine geheiligte, unverletzliche Person [5]). Sinnreich genug ist die Drohung, das Land mit

4) Die Begleiter des Persischen Gesandten Feruk Khan 1857 trugen konische Hüte.

5) *Schol. Eurip. Phoen.* 1386 (1377), wo die Varianten des Cobetschen Scholiasten (p. 269), so wie auch die in der Bothe'schen Ausgabe p. 70 nichts im Wesentlichen ändern. Der Dichter selbst vergleicht das Schlachtzeichen der Trompete mit der losge-

Feuer zu verwüsten, der Ara, die als Person aus den Dichtern bekannt ist, dem Fluch, in die Hand gegeben und wenn das V hinter *ΑΡΑ* in der Zeichnung richtig ist so lässt es sich ergänzen *ἱμῖν*, da man sagte *ἀρὰς ἐπεύχεσθαί τινι*. Doch ist diess höchst unwahrscheinlich. Die so bedrohte Hellas aber ist in den besten Schutz aufgenommen, sie steht zwischen Zeus und Athene, die beide mit einer schützenden Hand sie berühren, und Nike, dem Zeus zur Seite stehend, reicht auch die Hände nach ihr hin. Noch sind übrig auf dieser Seite Apollon, den Schwan auf dem Schoos, und seine Schwester auf einem grossen gefleckten Dammhirsch sitzend von einem Jagdhund begleitet. Diesen beiden Göttern auf der Griechischen Seite entspricht allein das schon erwähnte Idol, weiblich, mit weissem Gesicht, Ohrringen, Halsband und einer mit Zakken verzierten Stephane; in Hermenform, wie die Asiatische Aphrodite in Athen, welche man die älteste der Mören nannte, und Aphrodite auch in Delos (Paus. 9, 40, 2 vgl. Gerh. Hyperb. Studien 2, 275.) Offenbar soll hier Asien durch diese rohe und altväterliche Form gegen die anmuthig poetischen Gestalten der Griechischen Letoiden in Schatten gestellt werden.

Die untersten sechs Figuren stellen unterworfne Provinzen des Darius dar drei knieend und flehend, zwei Tribut entrichtend an einen vor einem grossen Tisch sitzenden Satrapen. Die eine hält einen grossen, oben zugebundnen Sack, die andre mehrere goldne Schalen: der Steuereinnehmer hält in der linken Hand ein Diptychon, woran unten und oben einige, vielleicht *ΤΑΛΑΝΤΑ* zu lesende Buchstaben geschrieben sind, und zählt mit der

---

lassenen Fackel: *ἐπεὶ δ' ἀφείθη, πυρσὸς ὥς, τυρσηνικῆς σάλπιγγος ἠχή.* Lykophron 1295 *ἔχθρας δὲ πυρσὸν ἦραν*, wo Meursius aus Statius *ostendit Bellona facem, civilis Erinnys — facem — movit* und Aehnliches anführt. S. Ep. Cycl. 2, 184 Not. 22*. [In heutigen Kriegsliedern *νὰ βάλλωμεν φωτιὰν εἰς ὅλην τὴν τουρκιάν*.]

rechten Goldstücke auf den Tisch. Die ganze Macht des Grosskönigs wird so in schönen Gegensatz mit der des Götterschutzes gewürdigten, in ihm sicher bewahrten zarten Figur der Hellas gebracht.

So sehn wir denn im Rathe des Darius, des Beherrschers vieler Reiche, einen bestrittenen, gefährlichen Beschluss gefasst, und in der Höhe, dass dieser Beschluss sei Hellas zu bekriegen, das von seinen Göttern in gnädigen Schutz genommen wird; weiter nichts, diess aber klar und unzweideutig. Unerfreulich ist es zu sehen, wie statt dieses einfachen guten Gedankens in das schöne Gemälde von den beiden genannten Neapolitanischen Gelehrten, nach unglücklich gefassten Voraussetzungen, wunderliche Dinge — soll ich aufrichtig reden, muss ich ihnen wenigstens dieses Beiwort geben — hereingetragen werden. Minervini, allzusehr eingenommen für das in neuerer Zeit allerdings oft angewandte Mittel Kunstwerke aus Tragödien zu erklären, zweifelt nicht, dass die Vorstellung der Vase gezogen sei aus den Persern des Aeschylus[6], mit denen sie doch nicht mehr gemein hat, als mit einem der tausend Andern, die den Ruf des vergeblich von Darius auf Athen und Hellas unternommenen Sturms verbreitet haben; er will alle Stellen des Tragikers, *che fanno interessante confronto al vaso di Canosa*, zum Beweise beibringen, zweifelt nicht, dass der Antragsteller in der Mittelreihe der Bote in der Tragödie des Aeschylus, und dass der an dem Fussgestell desselben angeschriebene Name *ΠΕΡΣΑΙ* der Titel der Tetralogie sei, auf die er auch die andre in demselben Grabe gefundene schöne Vase mit Perseus und Andromeda, vermittelst des in diesen Mythus hineingezogenen Phineus, zurückführen will (p. 172). Sodann hat Minervini sich offenbar zur Unzeit der an der (einst von mir im Bull. Nap. erklärten) Tereus-

6) Bull. Napol. 1854 p. 132, 169, 170.

vase des Burbonischen Museums vorkommenden *Apata* erinnert, deren Namen er, abgekürzt um die zwei letzten Buchstaben, aus der *APA* herauslesen will. In der Englischen Zeichnung ist das *P* statt *Π* oder *Γ*, vollkommen deutlich, und wenn das V neben *APA*, das sie giebt, richtig ist, so fällt die Ergänzung *AΠATH* von selbst weg. Doch kann ich darüber nicht urtheilen, da Minervini wiederholt bemerkt, dass hinter *AΠA* nur für zwei Buchstaben Raum, also kein Buchstabe ausserdem sichtbar sei. Nur dessen bin ich gewiss, dass der Maler nicht *Π*, sondern *P* hat schreiben wollen. Die Täuschung, die den Darius verblendete und in's Verderben stürzte, könnte unmöglich gegen Hellas, das sich nicht verwirren liess sondern auf seine Götter vertraute, von der Asia losgelassen werden.

Cav. Quaranta, der sich anfangs auch von der *'Απάτη* berücken liess, in der er die am schwersten zu erklärende Figur erblickte, verstieg sich nachher in andre Ergänzungen des vermeintlichen *AΠA*, als *ἀπαγγελία*, *ἀπαρχή*, *ἄπαρσις* und erklärte das Ganze aus der Geschichte des Darius Codomanus, mit Sprüngen wie er sie zu machen pflegt, denen man nicht von weitem folgen kann noch mag. Darüber hatte er in der Akademie bereits fünf Abhandlungen gelesen, denen andre nachfolgen sollten. In der Fackelträgerin, die auch der Engländer den Genius des Kriegs nennt, erkennt er die, welche ganz Asien und ganz Europa in den Krieg rufe, die schlangenhaarige Furie des Kriegs.

Das Gegenstück der Rückseite enthält in der Himmelsregion den Bellerophon, von der Nike gekränzt, und zu dessen Seiten Pan und Aphrodite stehend auf den Aussenseiten, und sitzend weiter nach innen Poseidon und eine matronale Göttin, die, da sie eine Lanze hält und ein Schild daneben liegt, nicht Juno genannt werden muss, sondern kaum eine andre sein kann als Pallas. Unten ist

dann die Chimära bekämpft und umdrängt von den Landesbewohnern. Am Hals ist vorn ein äusserst lebhaftes und an neuen kräftigen Gestalten des Angriffs und des Unterliegens reiches Amazonengefecht, und hinten, nicht *scena dionisiaca*, sondern eine Telete jener verdächtigen Art, eine der Scenen, die, aus dem religiösen Leben der Gegenwart genommen, so häufig mit den mythischen, wie zur Ausfüllung des Raums hinzugenommen zu werden pflegen, ähnlich wie auch gymnastische Gruppen.

O. Jahn, der in Gerhards Archäol. Zeitung 1860 S. 41 43 von neuem über dieses Gemälde schrieb (nach *E. Curtius* das. 1857 S. 109—116), macht schätzbare Bemerkungen über die *Πέρσαι ἢ σύνθωκοι* und die Phönissen des Phrynichos und dessen Hinneigung zu Stoffen der Neuzeit. Weniger kann ich seiner Meinung seyn hinsichtlich des Verhältnisses unseres Gemäldes zu dem Dichtwerk: nicht eine Scene aus des Phrynichos Persern glaubt er dargestellt, wofür es auch schwer seyn möchte nur einen Scheingrund zu ersinnen, sondern „hier, sagt er, wie in so vielen andern Fällen hatte der tragische Dichter dadurch dass er den Stoff poetisch durchdrungen und gestaltet hatte, der bildenden Kunst vorgearbeitet und derselben ihre Aufgabe erleichterte." Dass die Grossthat der Griechen mehr noch durch die Dichter, Phrynichos, Aeschylos, Chörilos, Pratinas als durch Herodot und durch die mündliche Tradition im Andenken der Menschen erhalten und immer mehr gehoben worden sey, kann man gern zugeben ohne darum sich die Aufgabe zu stellen errathen zu wollen, durch welchen Erzähler eines so weltbekannten Krieges und Siegs ein einzelner Künstler zu einer Darstellung veranlasst worden sey. Dazu kommt dass dass das Gemälde nichts Dramatisches enthält, sondern dagegen desto mehr eigenthümlich Künstlerisches.

Am meisten fällt diess in die Augen in der oberen Reihe, welche Asia und die von Zeus und Athene in Schutz genommene Hellas und die am meisten charakteristischen Götter von beiden Ländern darstellt. Phrynichos dagegen hatte in den Phönissen den Untergang der Persermacht auf die *Πέρσαι ἢ σύνθωκοι* folgen lassen, ein Stück das allerdings „den von Darios nach langer Berathung unternommenen Krieg gegen Hellas zu seinem Hauptinhalt“ gehabt haben muss, und wäre die Inschrift auf dem Bilde *σύνθωκοι*, so würde man sich nicht der Vermuthung enthalten können, dass der Maler, indem er die Berathung des Königs mit ihnen darstellte, insbesondre des Phrynichos sich erinnert hätte, während man jetzt vielleicht vermuthen darf, dass die Inschrift *Πέρσαι* sich nicht auf diese allein, sondern auf die dem Perserkönig Tribut zahlenden zum Perserreich gehörenden Provinzen mit beziehen soll, da sie nicht über den *συνθώκοις*, nach der allgemeinen Gewohnheit, sondern unter ihnen in Mitte der beiden Reihen angebracht ist. Sie ist an einer Basis angeschrieben; weil sie da am besten in das Auge fällt. Auf die *συνθώκους* bezieht sie auch E. Curtius nicht. Aber das Bild enthält in dritter Reihe auch die Tribut zahlenden Provinzen, und diess offenbar wieder nach künstlerisch symbolischer, nicht nach dramatisch historischer Weise. Fasst man beides zusammen, so hat man in dem vom Grosskönig mit den sieben Grossen des Reichs beschlossenen Krieg und in der Grösse der ihn ermöglichenden Finanzmittel ein Bild von der ungeheuren den Hellenen drohenden Gefahr, und diess Bild nimmt ganz schicklich auch den grösseren Theil des Raums ein, gegenüber dem kleinen Hellas. Beides, die sieben Grossen und die vielen unterworfenen Völker, mussten Jedem der von dem Grosskönig und dem Perserkrieg etwas gehört hatte, wohl bekannt seyn. Die Bedeutung des Ganzen aber ist eingeschränkt auf den einen Gedanken, Hellas von der grössten Macht

der Erde bedroht, wird gerettet durch die Olympischen Götter, und es schliesst sich durch den religiösen Charakter, so wie durch die edelste Einfachheit an den Krösos auf dem Scheiterhaufen in den Monumenten des archäologischen Instituts an (I, 54). Die Seele des Gemäldes, welches vollkommen selbständig erscheint, ist der Gegensatz der feindlichen Macht gegen Hellas und des göttlichen Schutzes. Durch diesen konnte ein Drama, auch wenn ihm die Idee nicht fremd blieb, nicht so vollständig beherrscht werden, in dem nicht einmal der Olymp dargestellt war. Wenn ein Stück des Phrynichos unter der Kriegsrüstung auch die eingetriebenen Tribute noch so breit auseinandersetzte, so that es diess auf seine Art, und wenn diese Sache an sich zuerst durch diess Drama des Phrynichos den Griechen näher bekannt geworden seyn sollte, so mag sie aus dieser Quelle immerhin auch bis zu den Malern gekommen seyn. Dass das Bild in viel älterer Zeit erfunden sey als welche zum Theil die Ausführung und welche besonders in den an derselben übergrossen Amphore, nach Apulischem Brauch, zusammengestellten Gemälden gar Vieles verräth, wird man nicht bezweifeln wollen. Die religiöse Auffassung des grossen Ereignisses durchdringt auch die Perser des Aeschylus, an die doch bei dem Gemälde nicht zu denken ist. Ob von dieser die Dramen des Phrynichos etwa weniger abhängig gewesen sind, gerade weil er einen starken Zug zu der geschichtlichen Erscheinung verräth, darüber Vermuthungen anzustellen, sind wir kaum berechtigt.

Auf seine Bemerkung ist Jahn geleitet worden, wie er selbst anführt, durch Minervini, der auf seine stark verunglückte Vermuthung nochmals zurückgekommen war in seinem Bullettino 1856 p. 46 f. 111 und 1858 p. 83—88. 165—167. Aus einer andern Erklärung, Darius in der Unterwelt, in Gerhards Archäol. Zeitung 1857 Anzeiger S. 107* ist wenigstens zu entnehmen, dass wenn das

Costüme der Persischen Reichsräthe mit dem der vier Höllenrichter an andern Apulischen Vasen so vielfach übereinstimmt, in dessen Behandlung künstlerische Convenienz in grösserer Allgemeinheit von den Apulischen Malern angewandt worden seyn möge, als antiquarische Genauigkeit und Gelehrsamkeit.

Götterreihen im Olymp[1]).

Taf. XXIV.

Zwei Gemälde an zwei völlig gleichen topfartigen Gefässen mit Fuss und oben zwei Griffen, etwa *olla* oder *στάμνος*, mit gelben Figuren, das obere im Römischen Handel bei Depoletti, das andre in der Campanaschen Sammlung, Catalogo del Museo Campana Serie IV n. 54. Das untere enthält acht, das obere sieben Götter, wenn man die Nebenpersonen, dort Hebe, hier Nike nicht mitzählt. Beginnen wir mit den unteren.

Zeus und *Here* thronend gegeneinander über, Beide den Scepter, Zeus mit derselben Hand auch den Blitz haltend, den immer bereiten, der gleich den Beilen des Lictor die Strafgewalt ausdrückt; Here hält eine purpurfarbige Blume vor sich hin und ist mit einem metallnen Haarband, Stephane, geschmückt. Vor Zeus steht *Hebe*, beflügelt, in der Haltung einer Aufwartenden, in der rechten Hand ein Gefäss, *brocca* nach heutigem Namen, während Zeus mit der Linken eine Trinkschale hinhält, worin sie ihm Nektar eingiessen wird. Neben ihr steht *Apollon* mit der Laute, die er im Begriff ist mit dem Plektron zu rühren wie Hebe einzuschenken. Das Gesicht des Apollon ist

---

1) Annali d. Inst. archeol. 33, 293—298 tav. 58. 1861.

ziemlich weiblich ausgefallen, wie man ihn auch sonst an Vasen sieht. Diese Vorstellung geht auf die schwungvolle Dichtung im ersten Pindarischen Hymnus zurück dass beit der Hochzeit des Zeus, der nach der Theogonie sich mit sieben Göttinnen und schliesslich mit Here, vermälte, Apollon mit dem Musen sein Lob sang. Zeus nemlich fordert die Götter in der festlichen Freude des Siegs und der vollbrachten Reform auf zu sagen ob sie einen Wunsch hätten, sie baten dass er ihnen Götter schaffen möchte die seine grossen Thaten mit Lied und Musik feierten und er rief den Apollon und die Musen ins Daseyn. Böckh vermuthet dass aus diesem Hymnus auch das Pindarische Wort „in der Zeit aber ward Apollon geboren", herrühre, das wenigstens mit ihm übereinstimmt. Dass Apollon mit den Musen Götterhochzeiten feiert, ist eine viel ältere mythologische Erfindung und kommt in Vasengemälden die an Alter dem Pindar nicht nachzusetzen sind, vor[2]): diess hat ihm Anlass gegeben auch dieser mythischen Thatsache, was überall gern geschah, ihren Ursprung nachzuweisen, indem zugleich der Enthusiasmus der Götter für den neuen Beherrscher des Olympos die Hymnen schmückte. Here mit der Blume erscheint mit Bezug auf die uralte Vorstellung, dass sie Göttin der Erde sey, als Frühlingsgöttin, Ἄνθεια weil diess mit dem Bräutlichen wohl zusammenstimmt. Dass Apollon sich der Here zuwendet, ist ohne Bedeutung und steht nur malerisch in Beziehung zu der Wendung der Hebe nach dem Zeus: und diese symmetrische Rücksicht ist keineswegs zu tadeln, da nach der Stellung der Throne gegeneinanderüber ein Auftreten des Apollon vor dem Paare ohnehin wegfiel. Wohl gewählt ist für diese Scene der Lorberkranz des Zeus, gleich dem des Apollon.

Die andern den Olymp zu repräsentiren ausgewählten

2) Meine Götterlehre 2, 371 f.

Götter sind *Hermes*, *Poseidon* und *Pluton*, zwischen beiden stehend *Athene* und dann *Aphrodite*. Die Letztgenannte kommt nach der Rundung des Gefässes unmittelbar neben Zeus zu stehen und diess ist sehr absichtlich. Während die vier andern Götter ruhig stehn, wenn auch Hermes, Athene und Pluton Gedanken zu bewegen und zu äussern scheinen, drückt sie durch die Sprache beider Arme und Hände die lebhafteste Theilnahme aus. Diess erinnert daran, wie eng wir sie in Begriffen und Gebräuchen mit der Ehegöttin verbunden finden [3]). Zwar ist nach dem Pfeiler hinter ihr Aphrodite der Reihe der dem Hymnus des Apollon lauschenden Götter beigesellt, aber diess möchte nicht hindern dass zugleich ihre unmittelbare Nähe bei Zeus zugleich an ihre Bedeutung bei den Hochzeiten erinnern sollte. Demnach ist diess Gemälde durch unsre Ueberschrift zu allgemein betitelt: man ist berechtigt es *des Zeus und der Here Hochzeit* zu nennen, die wir bereits auf so ganz andre Art dargestellt kannten. Das Sinnige und Geistreiche der Erfindung, so wie die Angemessenheit und geschmackvolle Feinheit der Zeichnung innerhalb der bescheiden eingehaltnen Schranken der traditionellen Figuren und Zeichen der Götter wird man dem Gemälde nicht absprechen.

In dem andern Gemälde, dem oberen, erblicken wir abermals den *Zeus* und die *Here* auf ihren Sesseln, hier nur mit den Stäben der Würde versehen, und statt der Hebe dem Zeus eingiessend *Nike*. Diese Göttin ist von ihm eigentlich unzertrennlich, indem sie seine Allmacht bedeutet. Ihre Mutter Styx führte sie ihm vor dem Kampf mit den Titanen nebst der Kraft und der Gewalt zu und fortan, wie Bacchylides sang, „steht Nika bei ihm und bestimmt die Entscheidung Unsterblichen und Menschen.“ Hier hält sie, indem sie dem Zeus zu trinken einschenkt,

---

3) Das. 2, 325 f,

in der Rechten das Kerykeion, wie auch in andern Bildern [4]). In dem unsrigen möchte diess Amtszeichen nicht schicklich seyn, da das Ganze der Vorstellung nicht auf eine besondre augenblickliche That des Zeus sich zu beziehen scheint, die neben ihm und der Here vorgestellt wäre: auf seiner Hand, in seiner Krone drückt sie ganz allgemein die Eigenschaft aus. Neben der Here steht *Pluton*, mit einem Füllhorn, das oben nicht kahl ist wie das auf dem unteren Bilde und sonst gewöhnlich und auch auf dem Basrelief mit dem Zeus und seinen beiden Brüdern, welches zuerst Gelegenheit gegeben hat diess Symbol des Hades-Pluton festzustellen [5]), das auch der Demeter gegeben wird [6]). Der Inhalt des Plutonischen Füllhorns dringt vor auch in einem Vasengemälde mit der Sendung des Triptolemos [7]).

Von Pluton an sind die meisten der übrigen Figuren dem gegenwärtigen ersten Erklärer räthselhaft so dass Sinn und Zusammenhang der ganzen Vorstellung ihm daher verschlossen bleiben. Die sitzende, bärtige Figur zwar, mit weitem Mantel und fein gefaltetem, bis auf die Füsse reichenden Unterkleid giebt sich als *Dionysos* zu erkennen durch den grossen Trinknapf in ihrer rechten Hand und durch den auffallend hoch gezogenen, aber nicht unnatürlichen sondern im Süden hier und da ähnlich gezogenen Weinbaum mit einer Fülle oben welche Reben, Laub und

---

4) Meine Alten Denkm. 3, 51. Es ist der Iris als Botin eigen und auch der Eirene, das. S. 244. 247.

5) Zoega Bassir. Albani tav. 1.

6) Neumann Numi 2, 264.

7) Monum. del Instit. 1, 4. Annali 1, 261. K. O. Müllers Denkm. Th. 2 Taf. 9, 110. Der Gott mit einem grossen Füllhorn, in einen weiten Mantel gehüllt, neben der thronenden Kore von welcher Hermes, der sie aus dem Olymp zurückgebracht hat, eben weggeht indem er mit der Hand sie grüsst. Musée Thorwaldsen par L. Müller I p. 49 n. 12.

Trauben bedeuten mag, da in diesen Dingen die Künstler die Natur nicht treu nachzuahmen pflegen. Bei der vor ihm stehenden Figur könnte man an *Aphrodite* denken, welcher wenigstens der Apfel zukommt, den sie ihrem Nachbar vorhält, und der Schwan, in so fern sie auch im Wasser waltet, nicht ganz fremd ist: sie erscheint auch gezogen von Schwänen. Bei welcher andern Göttin treffen diese beiden Attribute zusammen? wo? Die ihr zugewandte Figur mit Trinkschale und Thyrsos scheint ein andrer *Dionysos* zu seyn, und wenn diess kaum abzuweisen ist, so wird man fast gedrungen zu der Vermuthung dass hier eine der unerfreulichen Doctrinen der seit einer gewissen Zeit sehr geschäftigen, gleich gewissen auf nicht dem besten Grunde wuchernden Pflanzen, sich verbreitenden Orphischen dogmatistischen und mystischen Theologie, die sich der klaren und reinen mythologischen Formen misbräuchlich bediente, dem Künstler oder etwa einem Besteller sich empfohlen gehabt habe. Mit diesem Dionysos nemlich wendet auch Pluton, der selbst auch als Dionysisches Zwitterwesen bekannt ist, gewiss nicht bedeutungslos, der Schwanengöttin sich zu, hinter welcher, mit Blick und Geberde auch der andre Dionysos thront. Dionysos ist auch mit Ariadne in der auf Vasen gebräuchlichen Gestalt als Hades-Dionysos gepaart unter fünf mit Namen bezeichneten göttlichen Paaren, unter denen auch Pluton mit Perrephassa, an einer Trinkschaale von Vulci (Gerhard Trinksch. u. Gef. Taf. H. M. I. d. I. 5, 49). Sollte an unsrem Gefäss eine Dreiheit von Göttern, wie sie so sehr üblich und beliebt waren, als verschiedene Personen eines einigen Grundwesens gedacht seyn? Sehr wahrscheinlich ist mir diess freilich nicht. In Paträ wurden nach Pausanias drei Statuen des Dionysos, *Μεσαδεύς*, *Ἀνθεύς* und *Ἀγρεύς*, am Fest in das Hieron des Aesymnetes getragen (7, 21, 2.) Die Göttin welche auf die, wie es scheint zusammengehörige Gruppe aus vier Personen folgt, scheint

nach der Bewegung ihres linken Arms ebenfalls Theil an dem noch unbekannten Acte zu nehmen. Unbekannt ist auch welche Bedeutung die an dieser Göttin und an Pluton bemerkliche Decke über die Mitte des Leibes hin haben sollte, die auch an dem Hermes des unteren Gemäldes zu sehn ist.

An einem dritten ähnlichen Gefäss mit acht Göttern umher im Museo Gregoriano T. 2 tav. 21, 1 sind ebenfalls Zeus und Here, er hier stehend, den Blitz in der einen, den Scepter mit der andern Hand haltend, und Here sitzend, neben ihnen auf der einen Seite Nike, auf der andern Athene, die den Helm dem Zeus entgegen hält, wie zum Zeichen dass sie seines Winks zu jedem Auftrag gewärtig sey, eben so wie Nike. Dann sind noch zwe Götterpaare, Poseidon mit Dreizack und Delphin und Hephästos mit der Zange, Kore mit einer Blume und Pluton im Gespräch mit einander. Es scheint demnach dass es üblich war diese Art von Gefässen unter andern mit einer Anzahl der grossen Götter, unter allerlei Gesichtspunkten ausgewählt und zusammengestellt ringsum zu verzieren, Zeus und Here konnten dabei niemals fehlen.

Urtheil des Paris[1]).

Das Parisurtheil nimmt von den im Epos die Ilias einleitenden Geschichten in den Monumenten weit die erste, unter den Vasengemälden der älteren Klasse überhaupt eine ziemlich bedeutende Stelle ein und behauptet sich in verhältnissmässiger Gunst auch in der andern nach der freieren Entwicklung der Kunst. Wenn wir sonst aus der Litteratur die Bildwerke zu erläutern suchen, so wirft

---

1) Aus den Annalen des Röm. Archäol. Instituts 17, (Paris 1845) Taf. 18, 132—215, wo zugleich auch Taf. 19 die Rückseite mit Odysseus und Tiresias gegeben ist, wovon die Erklärung schon im dritten Bande der A. D. S. 452—458 wiederholt ist. Die Abhandlung zum Parisurtheil folgt hier einigermassen erweitert, besonders in der Einleitung, die Erklärung der Taf. 18 in dem Verzeichniss der Vasen zuletzt N. 68. Diese Umschreibung erfolgte im Winter 1845 zu Rom als Anfang der Ausführung eines epischen Cyklus in Bildern, der viele Jahre vorher entworfen und für den litterarischen vielfach benutzt war, sich auch in meinen Schriften mehrmals angekündigt findet. Verschiedene Gestalt hat in den sonst für alle Gedichte gleichmässig vollständigen Vorbereitungen nur die Ilias, welcher die Recension von Inghirami's Galer. Omer. in der Jenaischen Litteraturzeit. Apr. 1836 S. 587—616 zu Grunde gelegt ist. Zwei Tafeln, welche unter Brauns Aufsicht für dieses Werk gestochen wurden, sind nunmehr als eine Probe der damals beabsichtigten Ausführung in Abzügen beigegeben worden (Taf. A. B.).

das Alter und die häufige Wiederholung dieser Darstellungen hier und da ein Licht auf die poetische Sage zurück. Die älteste und bekannteste Poesie, welche die Geschichte des Troischen Krieges von ihrer Mitte rückwärts auf den Anfang zurückführte, sind die Kypria. Aus diesem Gedicht nun wissen wir durch Proklos dass die drei Göttinnen nachdem bei der Hochzeit des Peleus Eris den Wettstreit über die Schönheit angefacht hat, „zu Alexandros auf dem Ida nach des Zeus Auftrag von Hermes zum Spruch geführt werden", und, fährt Proklos fort, „der Aphrodite spricht Alexandros den Vorzug zu, bewogen durch die Hochzeit der Helena." Die Vasenbilder in schwarzen Figuren theilen sich in solche, die den Zug auf dem Ida und in die, die das Parisurtheil vorstellen. Der erste war schon am Kasten des Kypselos und am Amykläischen Thron vorgestellt. In rothen Figuren wiederholt sich diese leichtere, ganz einfache und inhaltsarme Komposition nicht mehr. Aber gewiss würde auch früher die Reise nach dem Ida nicht geschnitzt, mit dem Hammer getrieben und so oft gemalt worden seyn, wenn sich daran nicht Erinnerungen aus einer Poesie knüpften, welche die Sache ausgeschmückt und erweitert hatte. Der Gegenstand war so anziehend für die empfindende und so reichhaltig für die philosophirende Welt, dass wir uns nicht wundern dürfen, dass wir ihn von den ersten Anfängen bis zuletzt in immer zunehmender Entwicklung in allen Kunstarten so häufig wie kaum eine andere poetische Sage behandelt sehen.

Das Schönheitsgericht finden wir in der Litteratur zuerst geschildert oder berührt von Euripides in mehreren Tragödien[2]. Sophokles aber hatte daraus ein Satyrspiel (*Κρίσις*) gemacht und nach dem Wesen dieser Dichtart

2) Androm. 274—93. Troad. 918—25. Iph. Aul. 1276—89. Hel. 25—29. 676.

den Mythus aus dem strengen und naiven Charakter, wie er in den Vasengemälden des älteren Styls herrscht, herabgezogen bis etwa zu der freyeren Darstellung der Göttinnen, die wir mehr oder weniger in denen mit rothen Figuren angewandt sehen. Aphrodite nahm Wohlgerüche aus der Lekythos und schaute sich im Spiegel, Athene hatte das Salbfläschchen des Gymnasiums, so dass Athenäus, der diess anführt, die Hedone und Arete des Prodikos mit ihnen vergleicht. Wie weit man nach und nach darin gegangen ist, sich über die Göttinnen in diesem Wettstreit lustig zu machen, sieht man aus Stellen des Propertius und Ovid[3]), nach welchen nicht mehr auffällt, was Lucian in dem bekannten Gespräch sie und den Paris sagen lässt. Properz sagt:

Cedite jam Divae, quas pastor viderat olim
Idaeis tunicam ponere verticibus.

Und Ovid lässt die Helena dem Paris schreiben:

in altae vallibus Idae
tres tibi se nudas exhibuere deae.

Diese Auffassung der Geschichte, die vermuthlich aus Wandmalereien oder Kunstwerken der Zeit stammte, liegt weit ab von den Vasengemälden und kommt nur einigemal in Denkmälern einer späteren Periode vor, die in einigen Umständen auch mit dem Korinthischen Pantomimus, welchen Appulejus am Ende des zehnten Buchs seiner Metamorphosen beschreibt, zusammentreffen.

Bei dem Reichthum an Bildern, den uns die Vasen und die spätere Kunst darbieten, ist es auffallend das Urtheil des Paris nicht auch unter den Meisterwerken irgend eines der berühmten Maler und Künstler überhaupt von Plinius oder sonst irgendwo erwähnt zu finden. Die Vasengemälde aber überraschen durch die Manigfaltigkeit der Auffassung und den Reichthum an Erfindungen, der

3) Prop. 2, 2, 14. Ov. Her. 17, 115.

sich darin entwickelt, bey all dem traditionellen Zusammenhang und der Stätigkeit in Wiederholung bekannter und beliebter Einzelheiten, wie es den Griechischen Compositionen eigen ist. Hier treten zu der geringen Anzahl von Personen, welche die Handlung eigentlich ausmachen, andre hinzu, die kein Schriftsteller erwähnt, und manche Umstände wollen errathen seyn, was zum Theil nur durch die Vergleichung mehrerer Darstellungen unter einander möglich ist. Jede bedeutende Griechische Composition erhält ihr volles Verständniss und ihren höchsten Belang erst wenn man sie in Bezug zu früheren und späteren stellt, und ich durfte daher die Mühe nicht scheuen die bis jetzt bekannten, den Gegenstand betreffenden Bilder alle zu durchmustern und eine genaue Vergleichung unter ihnen vorzunehmen. Zu dem Ende ist das nachfolgende Verzeichniss entworfen und geordnet worden. Auf die Nummern dieses Verzeichnisses, worin die Beschreibung der einzelnen Bilder sich auf das zum Zweck des Ganzen Erforderliche beschränkt, werde ich mich der Kürze wegen häufig beziehen. Schon früher wurden viele dieser Monumente von R. Rochette, Creuzer und E. Braun zusammmengestellt: dem Letzten verdanke ich auch viele Zeichnungen unedirter, zum Theil auch seitdem edirter Vasen aus seinen reichen Sammlungen. Auch um die Entwicklung der Kunst in Formen, Costüm, Composition und Gedanken bestimmter, voller und feiner einzusehn, ist nichts besser geeignet als der Betrachtung eine vielfältige und fast alle Perioden durchlaufende Behandlung desselben, zumal eines sehr einfachen Stoffs zu unterwerfen. Doch alle dahin zielenden Bemerkungen muss ich hier ausschliessen, weil die noch so gedrungne Erklärung allein schon vielen Raum erfordert. Aus der Erklärung im Einzelnen wird sich ergeben, ob K. O. Müller einen richtigen Grundsatz aufstellte, als er, „besonders nach der Kollerschen Sammlung in Berlin bemerkte, dass auf den späteren

Prunk- und Putz-Vasen das Parisurtheil sehr häufig, aber nach der sehr regellosen und willkürlichen Weise der Mythendarstellung in den späteren Vasenbildern, mit so mannigfaltigen Modificationen und Auslassungen gebildet sey, dass er beynah ganz in eine leere Decoration übergehe" [4]).

Die Personen, wodurch auf den Vasen die Vorstellung erweitert wird, sind, ausser dem Eros, als dem gewöhnlichen Begleiter der Aphrodite, oder auch mehreren Eroten, eine *Muse*, *Iris*, *Zeus*, *Dionysos*: diese alle ausser der Iris schon auf den Vasen älteren Styls. Die *Muse* (N. 42. 43), die Göttin herzgewinnender Lieder, oder auch drei Musen deuten auf den Sieg der Liebesgöttin hin und sie nimmt daher auch dieser zunächst ihren Platz ein. Aphrodite selbst singt mit den Nymphen und Chariten, wobey sie sich Blumenkränze winden und aufsetzen, in einem Bruchstück der Kypria. *Iris* dem Hermes beygesellt (N. 40. 41), wie in der grossen Peleushochzeit der Françoisvase im Museum zu Florenz, kann keinen andern Zweck haben als die Gesandtschaft, an welcher dem Zeus so viel gelegen ist, zu verstärken, so wie dem kämpfenden Herakles auf den Vasen Hermes zu der Athene zum Schutze beigegeben wird. Wenn statt der Iris *Zeus* in eigner Person den Stab ergreift und dem Hermes vorantritt (N. 11—16. 45), so hebt diess in Einfalt den Umstand hervor, dass der Regierer der Welt mit diesem Schönheitsgericht grosse Absichten hatte, und zeigt wie eifrig sein Wille war, die Mutter Erde von der Last der Menschen zu befreyen, was als Motiv dem Gedichte der Kypria vorangestellt war. Spätere Bilder drücken den besonderen Antheil des Zeus an diesem Vorgang dadurch aus, dass sie ihn in der Höhe

4) Götting. Anz. 1830 S. 2029. Auch 1831 S. 1483, „dass der Gegenstand auf unteritalischen Vasen sich ganz ins Unbestimmte und Willkürliche verliere." Archäol. §. 378, 4.

darstellen, wie er darauf sein Augenmerk richtet (N. 78), und eines (N. 59) verbindet mit ihm eine Göttin, welche wegweist, aus dem Licht, unter die Erde. Nicht so unmittelbar deutlich ist es, warum *Dionysos* in die Reihe aufgenommen wurde (N. 17. 18. 29*. 44.) Es scheint, dass er als der Gott vieler fruchtbaren kleineren Griechischen Berge auf den quellenreichen Ida übergetragen ist als Gott der Hirten in Verbindung mit den Nymphen und Pan[5]) und dass er daher dem Zug der Göttinnen, die seine Bergthäler durchwallen, sich anschliesst ohne Absicht, aus eignem Behagen, als der in diesem Revier herrschende Gott, wodurch denn aber der Reise oder der Scene des Gerichts der Anstrich eines heiteren Abentheuers gegeben und für den Jubel zur Feier der Entscheidung im voraus gesorgt wird. Einmal, wo Dionysos hinzugetreten ist, sind Zweige umher verbreitet (N. 17.) Nach dieser Ideenverbindung scheint es auch nicht zufällig, dass so häufig für die Rückseiten der Vasen Bacchische Vorstellungen gewählt sind (N. 10. 18. 20. 21. 28. 38. 41. 44. 50. 59), die zwar auch mit allerley andern sich in gar manchen Beziehungen verbinden, Weinbau im Thal des Paris deutet der Name der Kebrenischen Nymphe, seiner Gattin Oenone an. Bey Properz schaut Dionysos auch mit den Hamadryaden und Silenen zu, wie eine andre Nymphe, die Ida, dem Paris beiliegt (2, 32, 37):

Hoc et Hamadryadum spectavit turba sororum
Silenique senes et pater ipse chori[6]).

Auch im Alexandros nimmt die Sage Anlass der Handlung Raum zu schaffen um sich auszubreiten und durch Aufnahme verschiedner neuer Motive Abwechslung zu ge-

---

5) Brunck. Anal. II p. 304.

6) Dass Aphrodite selbst dem Paris sich hingiebt, was O. Jahn aus Properz 3, 28, 32 f. anführt in den Annal. des Instit. 18, 353 f. möchte aus dem Satyrspiel geflossen seyn.

winnen. Er fügt sich keineswegs sofort dem Götterboten, nein er erschrickt vor den himmlischen Erscheinungen mit dem scheuen, blöden Sinn des Gebirgssohns, wendet sich um und flieht (N. 19. 20--23. 46), macht Einwendungen (N. 28. 40), oder verhüllt sein Antlitz vor den Göttinnen, die er selbst zu richten nicht wagt und die ihm daher Gaben versprechen, nach denen er wählen und sich für eine entscheiden soll (N. 49). Diese Erscheinungen in Bildern von so grosser Einfalt und Rohheit müssen nothwendig auf schon allgemein verbreitete, durch beliebte und berühmte Poesie geweckte und geleitete Vorstellungen zurückgeführt werden: nicht als ob alles Einzelne aus alter Poesie herzuleiten wäre, sondern in dem Ganzen dieser Thätigkeit den Gegenstand auszuschmücken erkennt man eine zur Zeit allbekannte Sage und Poesie. Für die Natur des Epos Schwierigkeiten zu erfinden und zu überwinden, die Erwartung durch Zwischenfälle und Schilderungen von Nebenpersonen und Nebendingen hinzuhalten, hat Göthe den Ausdruck Retardiren eingeführt. In den Kyprien und der auf sie zuletzt gegründeten Sage, wovon für uns in der Litteratur jede andre Spur verloren ist, suche ich den Grund von der Thätigkeit des Künstlergeistes in dem Umfang dieser einfachen Handlung neue Erfindungen anzubringen. Manches mag geradezu aus der epischen in das Volk übergegangnen Erzählung geschöpft seyn, und wir gewinnen so für einen Abschnitt des verlornen Gedichts Inhalt aus einer Quelle, wo er kaum gesucht worden ist. Eine Andeutung, wie ausführlich der Dichter diesen Theil behandelt, wie anmuthig er ihn ausgeschmückt hatte, geben die erhaltnen zwölf Verse aus der Schilderung der Aphrodite, die sich zum Kampfe schmückt: und wenn der Dichter zum Contrast in Alexandros anfänglich Ueberraschung, Wiederstreben, Flucht sogar, überhaupt ländliche Treuherzigkeit gemalt hatte, so verlor die darauf folgende plötzliche Bethörung durch das Versprechen

der Helena gewiss nicht an gefälliger Wirkung. Was Isokrates anführt und ein Vasenbild ausdrückt (N. 49), dass Paris durch die Erscheinung der Göttinnen geblendet ihre Gestalten nicht zu beurtheilen vermochte, sondern nach den angebotenen Geschenken, in die eine jede den Ausdruck ihres Wesens legte, stammt wahrscheinlich aus dem Epos, wie es von der versprochnen Helena gewiss ist. Die Göttinnen wurden darin in ihrer Vorbereitung zu dem Act des Urtheils geschildert nach der Folge, die in den älteren Bildern immer befolgt wird, Hera, Athene, Aphrodite, mit der epischen Fülle die wir hinsichtlich der letzten an den zwey Bruchstücken gewahr werden. Darauf der Schrecken des Paris und seine religiöse Scheu über Göttinnen zu urtheilen, die Vermittlung des Hermes, dass er nicht nach ihren Gestalten, sondern nach ihren Verheissungen richtet, Reden der drey Göttinnen, worin sie nach derselben Reihefolge diese Versprechen ausmalten, die von Alexandros mit verhülltem Antlitz vernommen wurden. So erhalten die symbolischen Gaben der Göttinnen (N. 51. 52. 60) ihren mythisch poetischen Hintergrund.

Wie gut die Vasenmaler zum Theil in den Zusammenhang des epischen Fabelcyclus eingeweiht waren, sieht man aus den verschiedenen Gegenstücken, die sie mit dem Urtheil des Paris an derselben Vase verbinden. Da erblickt man entweder das Versprechen erfüllt, die Helena mit Paris im Hause des Menelaos in Sparta (N. 11) oder Helena in Troja (N. 32), oder den geraden Gegensatz, wie die dort dem Paris zugedachte Helena durch Menelaos wieder weggeführt wird (N. 3. 7. oder 27. 31), oder die Folgen, den ausgebrochnen Krieg in dem furchtbaren Achilles, dem Zerstörer der Nachbarstädte von Ilion, der ein Weib verfolgt (N. 2. 13. 40), oder die Aethiopen die aus der weitesten Ferne zu Hülfe gerufen werden mussten (N. 24), oder die Auswanderung des Aeneas (N. 18*) oder Kriegsmänner überhaupt und unbestimmt (N. 4. 19.

33) oder die Kriegsgöttin selbst auf einer Quadriga (N. 4). Alle diese Beyspiele sind aus der alterthümlichen Klasse genommen: in der andern, die im Allgemeinen mehr den bloss ornamentalen Charakter hat, kommen nur ausnahmsweise solche bezügliche Gegenstücke vor, N. 47. 52 Paris in Sparta, N. 68 Odysseus den Schatten des Tiresias citirend, und nur in N. 59 ist diese ernste Hindeutung in das Bild des Urtheils selbst aufgenommen.

Aus dem alten Mythus heraus schreitet keine der vielen Darstellungen; einige der späteren nehmen *Oenone* auf, die Nymphe welche Paris verlässt, oder die Nymphe Ida, die wir auf Münzen von Skepsis finden (N. 94. 95). Das Geschick der Oenone finden wir in die Troische Sage verflochten schon bey Hellanicus, dann in der Römischen Tragödie, wohl nicht ohne Anlass der Griechischen [7]).

Eine Vergleichung mit der Fabel des Prodikos von dem jungen Herakles, der zwischen Arete und Hedone gestellt, wie bey Euripides Hippolyt zwischen Artemis und Aphrodite, für die der Athene verwandte Arete sich entscheidet, lag nah. Es kommt vor, dass ein Maler einen Paris wie er seyn sollte, der die Gabe der Pallas vorzieht, der frechen Art, wie zu seiner Zeit die meisten im Paris der Sinnlichkeit huldigten, entgegensetzte: dieser stellte nicht die Fabel dar, sondern wandelte sie um. Schon Winckelmann hat (M. I. 113) ein Gemälde aus der Sammlung des Franz Bartoli in der Vaticanbibliothek herausgegeben [8]), Pallas, die dem Paris eine Tänia hinreicht, und Paris, der, was für meine Erklärung entscheidet, seine

7 F. G. Welcker die Griech. Tragödien 3, 1146. Das Grab des Paris und der Oenone wurde gezeigt. Strab. XIII p. 596.

8) Es befindet sich in Bibl. Capponiana n. XXXIX fol. 19. und ist auch in Millins Gal. mythol. 139, 536. Nicht möchte ich Mus. Borbon. 2, 29 auf Paris und Athene beziehen, mit dem Bullett. d. I. 1842 p. 22.

Hand darnach ausstreckt. Winckelmann bezog die Tänia irrig auf die Herrschaft über Asien, die von der Juno dem Paris verheissen wurde, während er doch zugleich aus Pausanias die sprechendsten Beyspiele selbst anführt, dass eine Tänia den Sieger schmückte. Auch in Vasengemälden hat die Nike häufig dieses Siegeszeichen [9]). Dieselbe Bedeutung enthält vielleicht ein schöner Townleyischer Metallspiegel, wo Paris in buntem Gewand sitzend vorgestellt ist und nur Athene vor ihm steht, hoch und stolz, mit Helm und Lanze, mit der Eule zur Seite und begleitet von einer kleineren Figur, vielleicht der ungeflügelten Nike, die einen langen ovalen Schild hält: dabey ist unten ein Palmzweig sichtbar. Auf einem andern sieht man Paris mit Hercules zusammen vor den drei Göttinnen [10]), was entweder gar keinen Gedanken enthält oder den, dass der erste sich die Venus, der andre die Minerva wählt. Auf einer Apulischen Vase (N. 65) scheint die Fabel des Prodikos sinnreicher mit dem Parisurtheil verbunden zu seyn. Nur habe ich mich von der Richtigkeit der Vermuthung nicht überzeugen können, dass auf einer andern (N. 60) eine Anspielung auf diese Fabel in das Parisurtheil selbst aufgenommen sey, wovon sie an sich und im Ganzen ein Gegenstück abgiebt.

Einiges ist über die Personen in diesem kleinen Drama hinsichtlich ihrer Ausrüstung, Kennzeichen und Attribute zu bemerken, das nicht so oder nur selten in andern Vorstellungen, worin sie auftreten, vorkommt.

Paris ist in den Vasen mit schwarzen Figuren durchgängig, mit Ausnahme von N. 22, bärtig, auch auf einer

---

9) Z. B. Vases du Duc de Luynes pl. 36, wo auch pl. 37 ein siegender Ephebe die Tänia hält, pl. 45 einem der Helm mit der Tänia umwunden wird. Aehnlich ist ein siegsfroher Ephebe bei Micali tav. 35, 13 seines zweyten Werks.

10) Gerhard Spiegel n. 168. Gori Mus. Etr. 2, 128.

Münze (R. Rochette M. inéd. p. 44), wie wir in dieser Klasse auch den Achilles und andre schöne Heroen mit Bärten zu sehen schon gewohnt sind [11]), und er ist dabey in einen grossen Mantel gehüllt als ein Landmann und führt einen hohen Stab, der ihm das Ansehn der Unabhängigkeit giebt, z. B. N. 28. Die Kithar ist ihm in dieser Tracht gegeben (N. 20. 21. 22. 26. 31), wie bey der späteren (N. 46—49. 52) [12]), in welcher er doch häufiger zwey Jagdspiesse hält (N. 55. 28. 66—62), oder auch nur einen (N. 68), indem die Jagd dem Bewohner des Gebirgs nicht weniger zusteht als der Hirtenstab (N. 51—69). Noch grösser als der Unterschied zwischen dem bärtigen Paris im Mantel und dem schönen Jüngling in der zierlichsten Asiatischen Kleidung, die bey Euripides die Helena besticht wie bey Sophokles der bunte fremde Anzug des Pelops die Hippodamia einnimmt, ist der Abstand des Sinns in dem Gebirgssohn, der entfliehn will oder sein Antlitz verhüllt, von dem späteren zierlichen Jüngling, der den Apfel von Hermes empfängt oder ihn der Aphrodite übergiebt.

Die drey Göttinnen gehn oder stehn in der Regel in der Richtung nach der Rechten des Beschauers, nur selten umgekehrt (N. 2. 49. 50. 55), nach der älteren Weise meist Hera voran, dann Athene, Aphrodite, dieselbe Folge,

---

11) Gerhard Rapp. Volc. not. 314. Achilles z. B. neben seinem Phönix Mon. d. I. 1, 35 und bey dem Spiel mit Palamedes 2, 22, auf Agamemnon das Schwerd zückend an einer Kylix im Brittischen Museum (829), bey der Schleifung des Hektor. und selbst in rothen Figuren Gerhard Auserl. Vasenbilder Taf. 197, wo er von Priamos angefleht wird. Apollon s. Müller Archäol. 3. A. S. 540 f. Vgl. Plat. Symp. 180. So der schöne Memnon, Millingen Anc. uned. mon. 1, 5 und sonst; Hyacinth am Thron zu Amyklae.

12) Die Laute des Paris war unter den Reliquien der Ilier, die sie dem Alexander zeigten, Plut. Al. 15. de Alex. fort. 1, 10. Ael. V. H. 9, 38. Auch Lykophron 139, Horaz Carm. 1, 15, 14 sprechen von ihr.

welche die Verse am Kasten des Kypselos ausdrücken [13]). Nur zuweilen ist Athene voran (N. 13. 20. 40. 44), was auch später selten ist (N. 47. 53. 94. 99. 100); Aphrodite aber, sonst die hinterste für welche die späteren Künstler eben so viel Vorliebe als Paris zu haben scheinen, findet sich schon in der einfachen Reihe vorangestellt (N. 22. 42. 51), wie auf Reliefen und Münzen (N. 77. 78. 80. 96. 97). Auch Euripides und Lucian nennen sie vor der Here und Athene. In manchen der ältesten Darstellungen sind die Göttinnen ohne alle Abzeichen und merkliche Unterschiede selbst ohne Scepter, wie N. 2. 19, oder wenn sie alle drey lange Stäbe haben, nur durch die Lanzenspitze auf dem der Athene unterschieden, wie N. 1, oder wenn auch die Athene in ihrer Mitte deutlich ist, doch Here und Aphrodite unbestimmt gelassen, wie N. 6. 23. 25. 30. 33. 43. Einmal ist diese ganz gleiche Darstellung der drey Göttinnen, bloss als wohlgekleideter Frauen, auch im schönsten Styl beliebt, N. 57.

Here ist zuweilen durch den Thron ausgezeichnet (s. zu N. 61); verschieden davon ist es, wenn Aphrodite (wie N. 60. 65), oder Athene (wie N. 63. 64), oder beyde zugleich, während Here steht (N. 65), oder alle drey sitzen (N. 69), wo es nicht zum Ausdruck der Würde dient, sondern bloss malerischen Grund hat. Here hat mehrmals den Granatapfel, auf dem Scepter (N. 1), wie N. 61 den Kukuk, oder in der Hand (N. 49. 50.) Die Granatblüthe

13) Coluth. 63:

Ἥρη μὲν παράκοιτις ἀγαλλομένη Διὸς εὐνῇ
ἵστατο θαμβήσασα καὶ ἤθελε ληΐζεσθαι,
Ἥρῃ δ' οὐ μεθέηκε καὶ οὐχ ὑπόειξεν Ἀθήνη,
πασάων δ' ἅτε Κύπρις ἀρειοτέρη γεγαυῖα
μῆλον ἔχειν ἐπόθησεν.

Der dritte Vers ist aus einer Handschrift des zehnten Jahrhunderts gezogen von E. Miller Eloge de la chevelure 1840 p. 16. Nur habe ich *Ἥρῃ* und *Ἀθήνη* für *Ἥρη* und *Ἀθήνῃ* emendirt.

scheint bey ihr nicht charakteristisch zu seyn (N. 10. 21.), da auch Aphrodite eine ähnliche Blume hält (N. 3. 4. 46) und alle drey Göttinnen (N. 47), wie sie auch bey Euripides sich in der schönen Trift des Ida Rosen und Hyacinthen pflücken am klaren Bach [14]). Sonst hat Here auch einmal den Pfau (N. 48) wie in den Reliefen wo es nicht die Gans ist (N. 72. 78. 82), den modiusähnlichen Aufsatz (N. 46. 61. 63.), oder eine Stirnkrone (64. 65), einmal den Spiegel (N. 68) und einmal ein noch nicht errathenes Geräth in der Hand (N. 51).

Athene ist mehrmals von einem Reh begleitet (N. 4. 13. 58), welches ohne zu ihr zu gehören N. 68 und auf einer Vase eines folgenden Artikels Berg und Wald überhaupt andeutet. Es ist neben ihr auch an einer Vase, wo ihr Herakles gegenübersteht zwischen Säulen mit Hähnen darauf [15]). Das Reh ist ein Thier, das leicht zahm wird, wie es N. 49 unter den Ziegen des Paris weidet, nicht bloss von Polyphem für die Galatea aufgezogen wird [16]). Dass es den Bacchischen Nymphen sich anschliesst [17]), und dem Apollon, hat vielleicht seinen Grund darin, dass man die Musikliebe des neugierigen Hirschgeschlechts mit Vergnügen beobachtete [18]). Bei der Athene wird man das Reh kaum anders nehmen können wie den Hund, der den Hermes begleitet (N. 7 und öfter), bloss als einen Reisegefährten, dem Bild mehr Leben zu geben. Uebrigens hält Athene eine Blume (N. 18*), einen Zweig (N. 25), wie N. 26 alle drey thun, einmal auch die Olpe der Palästra

---

14) Iphig. Aul. 1296.

15) Die Vase war unter den hundert dem Prinzen von Canino gehörigen, die von Siena, wo ich sie sah, in das Brittische Museum gekommen sind, N. 76.

16) Theocr. 11, 40. Philostr. Imag. 2, 18.

17) Mus. Gregor. II tav. 36. 1.

18) Niclas ad Geopon. 19, 5. Harduin. ad Plin. 8, 46.

(N. 48), wie bey Sophokles, und einmal bloss einen Palmzweig (N. 65), so wie Nike (N. 61).

Aphrodite ist mehrmals bezeichnet durch die Taube (s. zu N. 51), durch das Caninchen (N. 68), durch eine Blume (N. 22. 46), eine Rebe (N. 12), durch ein Myrtenreis (N. 50), das sie dem Paris reicht (N. 48); nach ihrer Schönheit und Eitelkeit durch eine Tänia (N. 45), die ihr auch Eros mit einem Myrtenkranz bereit hält (N. 65), durch den Spiegel (N. 61), durch Salbfläschchen und Schirm (N. 63. 65), oder Fächer und Schale (N. 64). Aber sie erscheint auch mit dem Polos auf dem Haupt (N. 42. 56) und wie Here mit dem Peplos auf den Kopf hinauf gezogen (N. 49. 52. 62), wie auf Münzen der Bruttier u. a. [19]). Der Polos der Aphrodite und andrer Götter unterscheidet sich von dem hohen Aufsatz der Here N. 46. 61, welchen übrigens eben so auch andre Göttinnen tragen [20]), und der ein Schmuck ohne Bedeutung ist.

Schöne Frauenkleidung nach dem Gebrauche der Zeiten, in all der Anmuth und reichen Abwechslung, welche der Griechische Anzug und der malerische Geschmack natürlich bedingen, ist die Grenzlinie, über welche die Kunst des freyen Griechenlandes in Vermenschlichung der drey Göttinnen niemals hinausgeschritten ist. Ein Gemälde von Pompeji (N. 73) giebt uns das früheste Beyspiel einer nackten Aphrodite in dieser Gesellschaft, wie sie auch in Basreliefen, doch selten, vorkommt (N. 78. 79.) In noch spätern Wandmalereyen und einigen Steinen stehn alle drey Göttinnen nackt vor dem Paris (N. 71. 72. 102. 104.) Bey Koluthos (152) zieht Aphrodite allein den Peplos ab und entblösst die Brust.

Bemerkenswerth ist, dass die älteste Kunst den Apfel

19) R. Rochette Mon. inéd. p. 263 not. 8.

20) Leto in Gerhards Auserles. Vasenbildern Taf. 15, Demeter vor dem Triptolemos bey Gargiulo Raccolta tav. 126. Here hat denselben an der Vase des Principe di Canino n. 1519.

der Eris nicht kennt und auch unter den Vasen mit rothen Figuren nur eine Composition ihn enthält, und zwar eine ganz eigenthümliche, wonach Aphrodite den Apfel empfangen zu haben scheint (N. 57). Paris hat ihn nicht in der Hand N. 60, noch auf andern Vasen. Dass N. 10 Hermes ihn trage, ist mir sehr zweifelhaft. Dafür hält Hermes einen Kranz in die Höhe (N. 31) oder reicht dem Paris eine Blume (N. 47), oder es hält Paris eine Siegstänia (N. 24) oder einen Lorberkranz, der der Siegerin bestimmt scheint (N. 58), oder Nike erscheint (N. 61), kränzt die Aphrodite (N. 59), was noch spät Nachahmung findet (N. 79). Erst in Römischen Wandgemälden (N. 69. 70) und Basreliefen (N. 86) übergiebt Mercur dem Paris oder dieser der Aphrodite entweder selbst (N. 83. 93. 96), wie auch auf einem Spiegel (114), oder durch Amor (N. 82) den Apfel. Hieraus ist wohl zu vermuthen, dass dieser berühmte Apfel nicht in dem Epos der Kypria, das den bei der Hochzeit des Peleus entstandenen Streit der Göttinnen als Einleitung erzählte, gewachsen sondern ein späterer Zusatz ist[21]). Unter den in Constantinopel barbarisch zerstörten Erzstatuen nennt Niketas Choniatas eine Gruppe von Paris und Aphrodite Paris, der Göttin den Apfel der Eris reichend[22]), aber er nennt zugleich Werke von sicher späterem Ursprung wie den Eseltreiber welchen Octavian abbilden liess.

Unregelmässigkeiten sind es, wenn einigemal die Composition, vielleicht weil sie trivial geworden war, und die Personen auf eine Weise, die weder den Zug noch das

---

21) Der Apfel kommt bei der Venus nur auf Münzen und geschnittenen Steinen jetzt noch vor und ist erwähnt nur bei der sitzenden der Sikyonischen Kanachos Paus, 2, 10, Clarac de la statue ant. de Vénus Victrix decouv. à Milo p. 44.

22) Historiae Byz. fragm. ap. Fabric. Bibl. Gr. T. 6 p. 406 (auch bey Panduri Antiqu. Constantinop. I P. 3).

Urtheil ausdrückt, zusammengestellt worden sind (N. 18. 37.) Häufiger ist eine sehr begreifliche Art der Willkür, die, wie man immer mehr gewahr wird, noch an vielen andern Compositionen geübt worden, nur nicht immer leicht zu entdecken ist, die nemlich dass man einen Theil für das Ganze gesetzt hat. So sind nur die Göttinnen ohne Hermes N. 4. 5, dieselben vor Paris ohne Hermes N. 50. 57. N. 27 ist Paris und dafür N. 28 eine der Göttinnen weggelassen; so fehlt Athene N. 62. Auf die zahllosen Wiederholungen des Parisurtheils kann man aus der Menge der wiederaufgefundenen schliessen, und so ist es auch kein Wunder, dass wir eine Parodie auf sie nach ihrer archaistischen Darstellung (N. 45) und zwey auf die Geschichte selbst finden (N. 75. 116.)

Die anziehendste Vergleichung wird die seyn, welche sich in den ausgebildeteren Compositionen auf den verschieden gefassten und durchgeführten Moment der Handlung richtet; wie hier die Göttinnen durch Symbole ausdrücken, wer sie sie sind, ihre Vorzüge (N. 49. 50); hier eine jede ihre Gabe dem Paris vorhält (N. 51. 52. 60); wie hier die Sache gerade auf dem Spruche steht (N. 58); hier die Göttinnen sich erst rüsten um vor den Richter zu treten (N. 68); hier der schicksalsvolle Ausspruch erfolgt ist und Zeus, der durch die Eris diess herbeygeführt hat, seine Absicht viele Geschlechter der Menschen in den Hades zu senden, durch eine andre ihm dienende Gottheit verkündet, auf der höchst schätzbaren Vase zu Karlsruhe (N. 59).

Erster Abschnitt.

Der Zug der drei Göttinnen auf dem Ida.

---

1. Millingen Vases de Sir Coghill pl. 34, 1. Laborde Vases du C. Lamberg I p. 47. K. O. Müller Denkm. I Taf. 28, 94. Hermes und die drey Göttinnen auf der Reise, in starken Schritten gerade wie am Kasten des Kypselos sowohl wie am Amykläischen Thron nach den Worten des Pausanias (3, 18, 7. 5, 19, 1): Hermes führt die Göttinnen zu Alexandros um gerichtet zu werden. Alle drey Göttinnen halten, im Gespräch miteinander, wie auch Hermes, die Linke empor, alle drey haben in der Rechten lange Stäbe; doch hat der mittlere eine Lanzenspitze und bezeichnet daher die Athene. Auf dem Stab der Here ist der Granatapfel, auf dem der Aphrodite die Blume zu unterscheiden.

2. Der Augenblick vorher oder eine blosse Zusammenstellung der zu dem Unternehmen vereinigten Personen, auf dem Boden der Kylix des Xenokles (*KSENOKLES*) bey R. Rochette Mon. inéd. pl. 49, 1, de Witte Cab. Durand n. 48. Hermes hat ausser dem Kerykeion und der Tasche (*κίβισις*) eine Syrinx wie Pan[1]) eine Eigenthümlichkeit dieser so merkwürdg alten und un-

---

1) Gewiss nicht mit Beziehung auf eine andre Person, den Hirtenstand des Paris. Es ist möglich, dass Lucian bey seiner muthwilligen Darstellung auch Bildwerke vor Augen hatte. Er lässt D. D. 20, 6 den Hermes sagen, da oben wo er jetzt mit den Göttinnen ankommt, sey auch Ganymed entführt worden und er habe die Syrinx, die dieser fallen liess, aufgehoben; was nur ein Einfall scheint um die Syrinx in der Hand des Hermes zu arklären. So kommt c. 10 und 12 vor, dass Athene ihren Helm abnimmt und am Schluss dass Aphrodite mit Eros, Pothos, Himeros und Hymenäos und mit den Chariten dem Paris beysteht: beydes sehn wir auch in Gemälden und Reliefen. Uebrigens ist Hermes Erfinder der Syrinx, Apollod, 3, 10, 5. Hom. H. in Merc. 511 f.

beholfnen Darstellung, und steht gebückt, nach der Ründung des Raums, im Gespräch mit den Göttinnen. Diese sind mit gestickten Gewändern und der Stephane geschmückt ohne alle unterscheidende Zeichen, so wie 12. 19, wesshalb sie auch für die Parzen, die Musen, die Grazien gehalten worden sind[2]). (An den Seiten der Schale Achilleus ein Weib vorfolgend und Herakles und Kerberos: so N. 40 dieselbe Vorstellung von Achilleus und Herakles der Löwenwürger).

3. Gerhard Auserles. Vasenbilder Taf. 72. Amphora aus Vulci. Hermes, der sich umschaut, und die drey Göttinnen ihm folgend. Athene in der Mitte mit langer Lanze und die eine Hand erhebend die beyden andern halten eine Granatblüthe, Here, die vorderste dazu einen kurzen Stab. (Rv. Fortführung der Helena von Troja, fünf Personen).

4. Gerhard a. a. O. Taf. 71. Amphora im Besitze des Königs von Dänemark. Die drey Göttinnen ohne Hermes, Athene in der Mitte, den Helm in der Hand, Here und Aphrodite beyde mit derselben Granatblüthe und Stäben, die in eine Blume auslaufen[3]). Alle drey haben mit Zweigen das Haupt umsteckt und auch in der Hand hält sowohl Here als Aphrodite einen Zweig. Diess deutet auf die Bergwaldungen, die sie durchziehn: kühlende Zweige flicht sich der Wanderer in jenen Gegenden auch heute noch oft um den Kopf. Here hält N. 10 einen Zweig, Athene N. 12 eine Rebe, N. 25 einen Myrtenzweig, alle drey Göttinnen haben Zweige N. 26. Neben der Athene ein Reh wie N. 13. 58. (Rv. Zwey Kriegerpaare von Hunden begleitet).

5. Mus. Gregor. II tav. 37, 2, aus Vulci. Die Göttinnen ohne Hermes, Here voranschreitend, Athene umgewandt nach Aphrodite die von ihr, wie es scheint, gespottet oder gescholten wird und sich demüthig anstellt. Athene hat eine Lanze, die beyden Andern einen Scepter mit Knopf darauf. (Rv. Athene auf einer Quadriga).

6. Lekythos aus Grossgriechenland, aus dem Cab. Durand n. 374 gekommen an Hr. Rollin. Hermes sich umschauend, Athene in

2) Creuzer in den Wiener Jahrbüchern 1834 2, 203, der später die richtige Erklärung befolgte, Lenormant im Cab. Durand n. 65; Em. Braun Annali d. I. 11, 209.

3) „Cette peinture a été publiée aussi sous la dénomination de Minerve et de deux acolythes ou les trois Hyacinthides. V. Elite des mon. céramogr. 1 pl. 83 et p. 261 f. cf. de Witte cat. étrusque n. 9“ J. de Witte in den Annales de l'Institut 1845 149 (18).

der Mitte mit Helm und Lanze, die beyden andern Göttinnen ohne Attribut, Here ohne Zweifel die vordere. Im Feld Epheuzweige. (Ohne Rv.)

7. Gerhard a. a. O. Taf. 171. Amphora aus Vulci 1836. Hermes schreitet voran, von einem Hund begleitet wie N. 12. 16. 27. 34, als ein Reisender, wie oftmals die Krieger im Felde, nichts weiter, Here mit Scepter, Pallas mit ihrer Lanze, Aphrodite ohne Abzeichen. (Rv. Menelaos führt die verschleyerte Helena rechts hinweg; links eilt ein andrer Hoplite fort, mit Doppellanzen bewaffnet, während der Andre das Schwerd gezogen zu haben scheint).

8. Dubois Vases Pancoucke n. 91. Hermes führt, Athene in der Mitte der drei Göttinnen. Paris gehört der Ergänzung an[4]) (Rv. Schalkhaftes Gegenstück, ein Weib auf einem Maulthier und 2 Satyrn).

9. Vase im Besitz von J. Millingen in Florenz (1842). Hermes die drey Göttinnen führend. (Rv. Herakles, Jolaos, Athene und Hermes).

10. Vase im Besitz des Grafen von Erbach zu Erbach im Odenwald, beschrieben von Creuzer in den Wiener Jahrbüchern 1834 2, 203 und Zur Gallerie der alten Dramatiker 1839 S. 23, nebst N. 43; jetzt in Creuzers Deutschen Schriften zur Archäol. I S. 238 f. mit einer Abbildung beyder Vasen. „In der untern Scene schreitet der bärtige Hermes mit beflügelten Füssen voran, den Kopf bedeckt der Petasus, das Kerykeion ist auf seiner Schulter befestigt, in seiner linken Hand trägt er einen Blitz oder was es ist, in der rechten den Apfel. Ihm folgen die drey Göttinnen, sämmtlich bekleidet, zunächst Hera mit einer Blume oder Granatblüthe, hoch emporgehalten in der linken Hand, in der rechten über die Schulter gelegt einen Baumzweig haltend; hinter ihr Pallas' behelmt, die linke Hand aufgehoben, mit der rechten einen Stab (Speer) unter dem über der Schulter erscheinenden Gorgoneum haltend; zuletzt Aphrodite mit einer Taube auf der hocherhobenen linken Hand; hinter der Aphrodite zwey laufende beflügelte Eroten. (In dem obern Plane sehen wir rechts wieder die Göttin mit der Taube auf der Hand, welche sie gegen einen rauchenden Altar hin wendet; links vor der Ara eine Flötenspielerin, hinter ihr zwey Paare männlicher und weiblicher Personen

4) „Quoique cette figure soit en partie restaurée, les fragmens antiques suffisent pour y reconnaitre un Paris berbu, enveloppé dans son manteau." J. W. p. 150 (19) der Uebers.

dem Opfer zueilend, betend mit emporgehobenen Händen; — das Siegesopfer, welches Venus empfängt". Ein solches Opfer ist nicht wahrscheinlich; die Vorstellung trifft ganz mit der N. 21 zusammen).

11. Gerhard Rapporto Volcente in den Annali d. I. 3, 127 n. 57. Cab. Durand n. 376, Amphora, jetzt im Britischen Museum (513). Die drey Göttinnen ohne andre Attribute als die Lanze der Athene in der Mitte, vor ihnen Hermes mit Petasos und Kerykeion und Stiefeln, und eine in einen Mantel gehüllte Figur, die nach Hermes sich umschaut und auch ein Stäbchen hält, schon von Gerhard Zeus genannt[5]). (Rv. Menelaos sitzend, Paris vor ihm, Helena hinter diesem dastehend).

12. Amphora in München (1250), 17 Zoll hoch, mit Etrurischen Schriftzügen am Fusse. Hermes und der scepterführende Zeus, mit einem Hund auf der einen Seite der Vase, auf der andern folgen Here mit Scepter, Athene bewaffnet, Aphrodite, nach welcher Athene sich umschaut, mit einer Rebe in der Rechten, einem Stab in der Linken.

13. Hydria in München (136). Voran ein bärtiger Mann mit Scepter, ausgestreckten Schrittes, der sich nach dem Zug umschaut und mit den Händen lebhaft gesticulirt, Hermes, Athene, den Helm auf ihrer linken Hand tragend, begleitet von einem Reh, die beyden andern Göttinnen mit Scepter. (Auf der Schulter des Gefässes Achilles ähnlich wie an der Schale des Xenokles N. 2).

14. 15. Mehrere Vasen, welche diese Procession darstellen, sah bey Hr. Fossati R. Rochette Mon. inéd. p. 265 not. 5, wo von einer gesagt ist: „die drey Göttinnen, bekleidet und gestellt auf gewöhnliche Weise, begeben sich zu Paris, voran geht Mercur und ein Greis, der einen Scepter hält. (Der Rv. dieser Vase scheint keinen Bezug auf die Fabel des Paris zu haben)."

16. Kleine Amphora aus Vulci im Besitze des Hr. R. Rochette in Paris, der davon im Journal des Savans 1842 p. 9 sagt: „die bärtige Person, die dem Mercur vorangeht, muss für Jupiter erkannt werden, welcher erscheint wie im Mythus selbst um dem Mercur den Befehl zu geben die Göttinnen zu führen." (Als gebildet bei R. Rochette choix de point. p. 153. Vign. IX). Es scheint mir nach der Stellung der Figuren nicht, dass diess der Moment Darstellung sey. Hermes führt die drey Göttinnen, accompagné

5) Eine ähnliche Composition weist de W. nach p. 151 (20) der Uebers.

d'un chien, Zeus schreitet voran, sich umschauend so wie Hermes et portant un sceptre.

17. In der kön. Sammlung zu München (773), von mir notirt. Hermes führt die drey Göttinnen, Athene in der Mitte, es folgt Dionysos, bekränzt. mit Trinkhorn. Zweige verbreiten sich hin und wieder.

18. Hydria aus Vulci in Rom bey Hr. Baseggio. Bullett. d. l. archeol. 1843 p. 60. Dieselben Figuren in derselben Folge, aber so dass Hermes umgewandt steht, dem Dionysos also am andern Ende gegenüber, auch die eine der Göttinnen zwischen ihnen gegen die andre gekehrt ist. Da sich hierzu in der Sache kein Grund ausfinden lässt, so ist eine willkürliche Abänderung des Copisten zu vermuthen, der diese Stellung der Figuren zur Verzierung schöner fand. Ein Beyspiel ähnlicher Auflösung der Composition im folgenden Abschnitt (N. 37) veranlasst zu dieser Vermuthung, da Dionysos bey dem Urtheil selbst vorkommt (N. 44). (Darüber zwischen zwey grossen Augen Dionysos mit Trinkhorn auf einem Maulthier, vor ihm eine Nymphe zwischen zwey Satyrn, hinter ihm ein Satyr).

18ª. Amphora, die ich bey dem Hannöverschen Gesandten Hr. Kestner in Rom sah (1846). Hermes schreitet den drey Göttinnen voran, in einen Mantel gehüllt, mit einem langen Stab ohne Zeichen des Herolds, und einen Reisehut auf. Athene durch Lanze und Aegis bezeichnet, hält eine Nelke in der Hand und ist in der Mitte; Here voran, nur etwas ansehnlicher als Aphrodite in der letzten Stelle, ist sonst durch nichts von ihr unterschieden; beyde halten lange Stäbe. (Rv. die Auswanderung des Aeneas mit Anchises auf dem Rücken, der kleine Askanios und Kreusa voran, ein Bewaffneter nachfolgend).

Zweiter Abschnitt.

Urtheil des Paris.

Vasen mit schwarzen Figuren.

19. Amphora aus Cäre bei Hr. Alibrandi, nach einer Zeichnung. Hermes mit Petasus und einem langen Heroldsstabe steht mit den drei Göttinnen vor dem Paris. Sie sind ohne alle Attribute, in engem wollnem Unterkleid, wie die Albaneserinnen in Griechenland, mit einem Mantel, unter dem sie die Arme weit vorgehalten einschlagen, auch das Haar und die Stephane ist gleich, nur der Mantel der mitleren durch drey bunte Querstreifen unterschieden. Hermes macht ruhig seinen Antrag; Paris aber, in weitem Kleid und kleinem Mantel über die Schultern, wendet sich überrasch und erstaunt, wie die erhobene Rechte ausdrückt, zur schnellen Flucht um, wie noch bey Koluthus (121 ff); bey Ovid erschrickt er und entsetzt sich und der Götterbote beruhigt ihn (Her. 16, 67), bey Lucian (D. D. 20, 7) zittert und erblasst er. Er ist bärtig. (Rv. Vier Krieger hinter einander schreitend, wie N. 4, unter grossen runden Schilden, einen Heereszug bedeutend).

20. Amphora aus Vulci, in der Gallerie zu Florenz, nach einer Zeichnung. Paris, bärtig, stattlich von seinem Mantel umkleidet, mit langem Stab in der Rechten, wendet sich, die Laute in der Linken weit von sich hin haltend weg, den Kopf noch nach Hermes gerichtet, der die Linke nach unten ausstreckend und den Kopf etwas neigend ihn bittet zu verweilen. Die Göttinnen sind hier so gruppirt, dass Athene die vordere, die Hera nemlich, bis auf Kopf, Brust und Arm bedeckt. Hera hat einen Scepter, so auch Aphrodite, welche ganz bescheiden steht, während Athene sich nach ihr umwendend sie zu schelten scheint. (Rv. Ein Dionysischer Priester hält einen Kantharos und einen Thyrsus; hinter

25*

ihm ein Weib im Mantel, vor ihm eine Andre, die aus einer Oenochoe ihm in den Kantharos einzuschenken scheint. Zwischen ihnen ein Altar, hinter dem eine Flötenspielerin).

21. Aehnlich ist die vor mir liegende Zeichnung einer Vase der Erbachschen Sammlung, publicirt bei Creuzer zur Archäologie I p. 238. Nur stehn die drey Göttinnen neben einander und die Aphrodite sogar etwas getrennt von den beyden andern. Sie hält eine Taube auf der Hand und zwey Eroten mit zurückgebogenen Flügelnflattern hinter ihr, der eine ihren Kopf mit der Hand berührend, der andre die Lende, wie um sie voranzuschieben. Athene hat einen Helm auf, aber nicht mit dem grossen Helmbusch der vorangehenden Vase, und Here hält in der Linken eine Granatblüthe in die Höhe wie N. 10. (Darüber am Hals ein Opfer, ein brennender Altar, über dem eine unbärtige, doch wie es scheint, priesterliche Figur einen Vogel hält; auf der andern Seite eine Flötenbläserin. Zwey Paare, je ein Bärtiger seine Dirne unter dem Arm, hüpfen mehr als sie gehn auf den Altar zu. Wohl ein Bacchisches Opfer).

22. In Girgenti bey Hr. Rafael Politi, notirt 1841, Paris mit Laute und Stab, Haar und Gesicht fast weiblich, Hermes, der ihm nachfolgt, fasst ihn an; vermuthlich Aphrodite mit einer Blume, wie N. 46; Athene die Eule auf der Hand, vermuthlich Here, welcher ein Löwe vorangeht und ein Vogel voranfliegt. Der Löwe erklärt sich N. 52.

Auch in der Bibliothek des Dominicanerklosters in Girgenti soll an einer Vase „ein in mehrfacher Beziehung eigenthümliches Urtheil des Paris“ seyn.

23. Gefunden bey Ponte della Abbadia, O. Jahn im Bullett. d. I. 1839 p. 22 n. 3. Paris wendet sich um als wenn er fliehen wollte, Hermes mit weisser Mütze, die drey Göttinnen mit langen Gewändern, Athene mit Aegis und Lanze in der Mitte. — Häufiger noch ist die Vorstellung einfach, ohne den Schrecken des Paris.

24. Hydria bey Hr. Rogers in London, notirt 1844. Paris sitzend auf einem ξεστὸς λίθος, bärtig, eine in einen Riegel geschlungene Tänia haltend, Hermes mit Petasos und einem langen Kerykeion, die drey Göttinnen ohne Attribute, alle drey mit Stäben, die mittlere scheint indessen Athene zu seyn. (Darunter zwey Krieger, gedeckt unter einem gemeinschaftlichen mit einer Schlange bezeichneten Schild, zwischen zwey Mohren, der eine

mit Köcher und Bogen, der andre mit einer Keule, also Streitern des Memnon).

25 Mit N. 23 zusammengefunden und verzeichnet. Paris stehend, bärtig, die drey Göttinnen in langen und wallenden Gewändern, Athene in der Mitte mit einem Zweig in der Hand.

26. „Mit je einem Zweig in der Hand erscheinen die drey Göttinnen auf einer archaischen Kyathis des Prinzen Vidoni, Hermes geht ihnen voran, Paris hält die Kithar.“ Gerhard Auserl. Vas. Taf 171 S. 196.

27. Amphora in Rom gezeichnet bey Gerhard a. a. O. Taf. 171. Bey einigen Vorstellungen, wo Paris zwar nicht sichtbar ist muss er doch vorausgesetzt werden, wie an den Vasen die Gemälde so oft nicht vollständig sind; denn diese Vorstellungen drücken nicht den Zug oder die Reise aus, welche hier der Herausgeber versteht[1]), sondern wir sehen stehende Figuren uns und zur Rede bewegte Hände. Hermes selbst ist bei dem Zug ausgelassen N. 5; so sehn wir hier ohne den Paris, wie N. 34 mit demselben, den Hermes, begleitet von einem Hund, seinen Antrag doch wie an ihn richten, während auch Here, die den Scepter haltend vorn steht, und Athene sprechen, nur Aphrodite, die nichts in den Händen hält, nicht. Rv. Helena zwischen Menelaos, der sie abführt, und einem andern der Sieger).

28. In Rom gezeichnet, bey Gerhard a. a O. Taf. 172. Dieselbe Vorstellung ausser dass der Copist hier statt des Paris die dritte der Göttinnen weggelassen hat. Paris aber ist bärtig und giebt dem Hermes, der ausgeredet hat, Antwort[2]). (Rv. Dionysos zwischen zwey Satyrn, die zwey Castagnettenspielerinnen in ihren Armen emporhalten und auf sich sitzen lassen).

29. Die drey Göttinnen, geführt von Hermes, der mit Paris spricht, ganz einfach, alt und roh, sah ich 1841 bey Baseggio in Rom. Zur Unterscheidung dienen am Rande zwey Panther und zwey Vögel mit menschlichen Köpfen.

29*. Eine andre Amphora, welche Gerhard 1841 von Baseggio kaufte, sah ich in Rom noch im Jahr 1846. Vor dem bärtigen,

---

1) „Ce vase est déjà décrit plus haut sous le n. 7 parmi les sujets représentant les déesses en marche.“ J. W.

2) „Une amphore à figures noires, dont je possède un calque, montre Pâris tenant une baguette, Hermès, Athéné et Aphrodite. Rv. Thésée et le Minotaure. Collection de Mr. Reizet à Paris.“ J. W. p. 156 (25) der Uebers.

mit Mantel umhüllten Paris, welcher sprechend die Hand erhebt, Hermes mit grossem Hut und Kerykeion sich umschauend und führend die Athene, Hera, Aphrodite. Die beyden ersten sind als sprechend dargestellt, die beyden letzten nur dadurch unterschieden, dass Aphrodite das Gewand unten zierlich gefasst hält. Hinter ihnen Dionysos (Darüber Dionysos gelagert mit dem Skyphos in der Hand, zwischen zwey grossen Augen und neben jedem von diesen ein Satyr. Unten ein Kranz von vier Thieren, Löwe und Eber gegeneinander über wiederholt).

30. Amphora der Candelorischen Sammlung in München (101), auf dem Fuss Etrurische Zeichen. Paris mit Bart, Mantel und Stab. Hermes und die drey Göttinnen, Athene kenntlich an der gewöhnlichen Bewaffnung. (Rv. Bärtiger Mann mit Stab, sitzend zwischen zwey Frauen mit hocherhobenen Händen).

31. Amphora in München (1269). Paris, bärtig, mit der Laute, sitzt auf einem Felsen in waldiger Umgebung, die durch ein aus dem Boden hervorspriessendes Reis angedeutet ist. Hermes in der Linken einen Kranz in die Höhe haltend, von den Göttinnen nur Athene kenntlich durch ihre Lanze und Aegis. (Rv. Helena abgeführt, zur andern Seite ein Gefährte, der um sich schauend wegeilt. Dreyfuss und Ochsenkopf sind die beyden Schildzeichen).

32. Aus Vulci, jetzt im Britischen Museum (582). Cab. Durand n. 375. Ganz ähnlich der vorhergehenden Amphora. (Rv. Angeblich Paris uud Helena mit einem Diener, Priamos und Troilos).

33. Amphora aus Vulci, Vasi della collez. Feoli 1837 p. 142 n. 76. Paris, mit langem Spitzbart, Mantel und Scepter, auf der einen Seite des Gefässes, wenn ich richtig notirt habe als ich es sah (N. 37), auf der andern Hermes und die Göttinnen, Athene bewaffnet in der Mitte, die vordere, mit auf die Schultern wallendem Haar, vielleicht Aphrodite und die hintere hier Hera. (Darüber zwey Krieger mit je zwey Wurfspiessen, der eine zu Pferd, zwischen ihnen ein Mann auf den Stab gestützt).

34. Grosser Krater aus Vulci, mit Brustbildern auf den Platten über den Henkeln, den ich im Frühjahr 1843 bey Hr. Basseggio in Rom sah. Paris bärtig und im Mantel, vor ihm Hermes begleitet von einem Hund, und die drey Göttinnen. (Rv. Sphinx zwischen zwey Löwen, ein Vogel mit ausgebreiteten Schwingen, alle sehr gross).

35. 36. In Mussignano war nach dem Bericht des Prof. Feuerbach im Bullettino 1840 p. 126 „das Urtheil des Paris in der äl-

testen und rohesten Weise“ zweymal so eben ausgegraben worden. Möglich dass die eine dieser Vasen N. 29 oder 34 ist, die andre N. 44.

37. 38. 39. Ein Beyspiel, wie die Vasenmaler die Vorstellung auseinanderrissen um die beyden Seiten einer Amphora zu verzieren, giebt eine im Besitz der Miss Gordon, woran sie in diese beyden Gruppen zerfällt: a) Hera mit Scepter, Hermes, Aphrodite mit Blume, b) Hera wiederholt, Athene, Paris sitzend mit einem Stab. Diess führt Gerhard an zu den Vasenbildern das K. Mus. zu Berlin S. 24 Not. 5. Er erwähnt zugleich ein Urtheil oder Zug in archaischer Zeichnung bey Hr. Pizzati in Florenz, dessen Sammlung an einen Engländer Blayds gekommen ist, (Rv. Bacchisch), und eins in der Versteigerung des Lord Pembroke (Rv. Herakles mit dem Löwen).

40. Hydria des K. Museums in Berlin, im Katalog des Prinzen von Canino, edirt von O. Jahn Telephos Taf. 3. 4 S. 78 und von Gerhard Vasenbilder des K. Mus. Taf. 14. Paris antwortend dem Hermes, indem er nach den Fingern der erhobenen Rechten ihm Einwendungen vorträgt, ganz wie N. 28, nur dass er dort in der andern Hand einen Stab hält. Hermes, der dort die Linke in den Mantel eingeschlagen hat und nur zuhört, indess er auch den langen Heroldstab auf der Schulter ruht, wendet nun, wie die erhobene offne linke Hand zeigt, fortwährend seine Beredsamkeit an, wie auch die drey Göttinnen thun, und eben so Iris, welche zur Verstärkung des Hermes eingeschoben ist. Sie hält wie er das Kerykeion in der Rechten: Flügel, wenn sie auch sonst üblich waren, hätten doch hierher sich nicht geschickt. Von den Göttinnen steht hier Athene, in voller Rüstung, voran, Hera, mit Stab, und Aphrodite, ohne Stab oder irgend etwas in der Hand folgen. (Darunter lauft in vier kleinen Figuren der Löwenkampf des Herakles, eingerichtet nach dem Raum, und am Hals ist Achilles ein Weib verfolgend).

41. Eine ähnliche Hydria, Iris hinter dem Hermes, sah ich bey H. Baseggio in Rom 1841, während die zu Berlin schon im Jahr 1840 in dem zweyten Nachtrag des Katalogs der dortigen Vasen N. 1640 verzeichnet ist.

42. Um das Herz des Paris zu stimmen, wird ferner die Musik zu Hülfe genommen. Hydria aus Vulci, im Besitz des Rev. Hamilton Gray, nach einer vor mir liegenden Zeichnung, auch bey Gerhard Auserl. Vasenb. Taf. 173. In einer sehr schätzbaren alten

Composition. von welcher nur Paris hier fehlt, so wie N. 27, schaut Hermes sich nach einer die Laute spielenden Muse um, woraus sich ergiebt, dass er sie anfeuert durch ihr Lied mitzuwirken Auch zu Paris und Helena in Sparta sehen wir Musen hinzugezogen. Gerhard nimmt, so wie Andere vor ihm thaten, die Muse für den Paris, obgleich nicht zu begreifen wäre wie Paris mitten in die Reihe des Göttinnen käme und in Gegenwart dieses Besuchs sein Lautenspiel fortsetzte. Alle fünf Figuren stehen still, die Füsse mehr oder weniger geschlossen. Athene ist auch hier in der Mitte der drey Göttinnen, die vordere aber scheint hier Aphrodite zu seyn; denn sie hat den Polos auf dem Haupte wie das alte Aphroditebild des Kanachos in Sikyon, die hintere aber hält. als Here, ein langes Scepter. Alle drey sprechen mit erhobener Hand für ihre Sache. Aphrodite ist hier voran, weil die Laute der Muse auf ihren Sieg deutet. (Darüber in kleineren Figuren Dionysos umtanzt von drey Satyrn und zwey Nymphen).

43. Eine zweyte Vase des Grafen Erbach beschreibt Creuzer zugleich mit der N. 10 angeführten, eine Vase von besondrer Rohheit, wie er sagt, deren Zeichnung auch Hirt zu den ältesten zählt[3]). „Hermes wendet sich im Gespräche zu der zunächst hinter ihm gehenden (vielmehr stehenden) Göttin zurück. Alle drey sind ganz bekleidet. Pallas mit dem Helm auf dem Haupt geht in der Mitte, vor ihr Hera, hinter ihr Aphrodite, beyde jedoch durch kein Attribut kenntlich; jede der dreyen aber hält einen starken Stab oder was es ist empor. (Es scheint diess nur den erhobenen linken Arm vorzustellen; die Gliedmassen sind in dieser Sudeley kaum wiederzuerkennen). Hinter der Venus sitzt auf einem Klappstuhl eine Frau, welche die Lyra spielt. Ein Laubgewinde schlingt sich vom Rücken des Hermes zwischen den Göttinnen hindurch bis zu den Knieen der Leyerspielerin." Die Muse sitzt hinter der Aphrodite, welche sie anzugehn scheint.

44. Hydria aus Vulci, dem H. Baseggio gehörig. Bullett. 1843 p. 62. Hermes sich umwendend gegen Athene, die hier vor den beyden andern Göttinnen steht; nach ihnen, die kein Abzeichen haben, kommt Dionysos, hier mit einer Weinrebe, statt des Trink-

3) Gesch. der bild. K. S. 94. Was von Creuzer, welcher Abbildungen beyder Vasen in Händen hat, in den Wiener Jahrbüchern angegeben, in der späteren Schrift ausgelassen ist, dass Hermes eine Lyra auf dem Rücken trage, scheint ein Irrthum gewesen zu seyn.

horns N. 17. Paris, gegenüber stehend, erhebt die Rechte (wie N. 40); er hat langen Bart und den Hinterkopf zum Theil mit dem Mantel bedeckt. (Darüber zwischen zwey Augen Dionysos auf einem Polster gelagert, dem ein Satyr aus einem Schlauch Wein in den Kantharos giesst, ein Satyr auf der andern Seite).

45. Amphora in München (123), Gerhards Auserl. Vasenb. Taf. 170 Bullett. 1829 p. 84 n. 16. Rapporto Volc. p. 124 n. 57. Den Zeus selbst als Theilnehmer der Gesandtschaft sehen wir auf mehreren Vasen (N. 12—16), wovon ich bedaure keine Abbildungen zu haben; denn es ist leicht möglich, dass bey einer oder der andern Paris gegenwärtig zu denken, die Anrede vorgestellt ist. Diess ist wenigstens der Fall an dieser sehr merkwürdigen Amphora der Candelorischen Sammlung. Die Vorstellung zieht sich unter dem Hals über den oberen Theil der Amphora rings herum, Zeus selbst mit dem Kerykeion voran ist im Gespräch mit dem Paris, beide demonstriren mit der rechten Hand; Hermes, welcher auf ihn folgt, hat einen völlig gleichen Heroldstab und wendet sich nach der Hera um, die den grossen Peplos ihrer alten Tempelbilder ausspannt und spricht ihr zu. Athene hat die Lanze, Aphrodite mit einer Tänia in der Hand, hier die Liebestänia[4]), ist die letzte. Hinter dem Paris sind drey Ochsen, abgewandt von dem Zuge, wovor sie scheu geworden sind, auf dem hintersten ein Rabe der nach dem Paris pickt[5]) und bei den vordersten ein Hund. Die Zeichnung, die zuerst für Etruskisch- Aegyptischen Styl eine gute Probe abzugeben schien, ist ein Spott auf die Art und vielleicht auf die langweilend häufige Wiederholung dieser Darstellungen und vortrefflich als durchgängige Parodie, mit Ausschluss der Thiere, wiewohl das Lächerliche in den Figuren, ihrer Bewegung, der Tracht und der Farben selbst sich nicht als Caricatur auf den Styl, worin die bisher verzeichneten Vorstellungen (mit Ausnahme von N. 2) mehr oder weniger übereinstimmen, unmittelbar bezieht, so dass z. B. Hermes sowohl als Paris hier unbärtig sind. Auch in der Verzierung des untern Theils der Vase und des Halses auf gelbem Grund ist eine häufig vorkommende alte Art nachgeahmt. Dieses nicht zu verkennende Spottbild dient bey manchen Vorstellungen, wozu uns die bezüglichen Vorbilder nicht vorliegen, zur willkommenen Bestätigung wenn man vermuthen müsste, dass die

4) Annali d. I. 4, 380 s.
5) vgl. Berl. Vasen N. 1990.

wunderliche Missgestalt der Figuren in einem ähnlichen Muthwillen ihren Grund habe [6]).

45*) Amphora in Kopenhagen im Musée Thorwaldsen I p. 61 n. 49. Paris bärtig, im Mantel, mit langem Stab, einen Hirtenhund vor sich, empfängt stehend den Hermes, der den Caduceus in der Hand, ihm die drei Göttinnen vorstellt. Von diesen ist nur Athene, in der Mitte, durch Aegis, Helm und Lanze bezeichnet, die andern nicht, welche die übliche Tracht haben, einen langen eingefassten Chiton, mit einen Himation darüber. Alle drey erheben die rechte Hand mit einer bedeutsamen Miene. (Rv. Abschied von Kriegern). Sehr geflickt.

Vasen mit rothen Figuren.

46. Weite Hydria, ehmals dem Prinzen von Canino gehörig, im Britischen Museum (787), de Witte Cab. d'Antiqu. trouv. en Etrurie n. 130. Gerhard Auserl. Vasenb. Taf. 174. Den jugendlich kecken Paris, der wie überrascht zum Fortlaufen aufgelegt zu seyn scheint, packt Hermes straff an der Schulter; Hera mit Scepter ist die vordere Göttin, mit einer Art Thurmkrone auf dem Kopf, die hinterste Aphrodite, die eine Blume hält als ob sie sie dem Paris zeigte. (Rv. Poseidon, Iris, Dionysos).

47. Kylix von dem Maler Hieron. Mus. Etr. du Pr. de Canino n. 2062. Réserve Etr. n. 15. de Witte Cab. Etr. n. 129. Neuerworbene Denkm. des k. Mus. zu Berlin N. 1766. E. Braun im Bullett. 1849. p. 126. Gerhard Trinksch. u. Gef. 11. 12. Paris, mit Kithar und Plektron, sitzt auf einem Felsen, fünf Böcke und Ziegen umher, Hermes reicht ihm eine Blume, dergleichen auch alle drey Göttinnen halten (wie N. 26 einen Zweig), Athenäa zunächst, mit Helm und Lanze, Hera mit langem Stab, Aphrodite von vier Eroten umgaukelt. Die Namen sind beygeschrieben. (Gegenüber Alexandros, Helena am Arm fortführend, Menelaos, Timandra, Euopis, Ikarios, Tyndaros).

48. Einhenkliges Gefäss aus der Sammlung des Prinzen von Canino, nach einer mir vorliegenden Zeichnung. [Taf. A, 1]. Paris mit Laute und hohem Stab, sitzt auf einem Felsen, Hermes

---

6) Z. B. Dubois Maisonneuve pl. 60. Die hier erkannte Caricatur auf Paris erkennen auch Panofka Berl. Acad. 1851 Taf. II 6, 7. S. 11 ff und O. Jahn in der Einleitung zum Münchner Vasenkatalog S. CL Not 1064, und zwar als das schlagendste Beispiel der Parodie in Vasenbildern.

spricht zu ihm, zugleich rückwärts sich umschauend, Hera den Peplos auf den Kopf gezogen, mit Scepter in der einen Hand einen Vogel haltend auf der andern, der für den Pfau zu nehmen seyn wird, da er dem Kukuk noch weniger ähnlich ist als einem Pfau und einer von diesen beyden doch wohl gemeynt seyn muss; Athene, ohne Helm, Aegis noch Lanze, dafür in der Linken die Eule emporhaltend; Aphrodite, einen Zweig dem Paris bietend, während Eros ihr einen Kranz reicht. Athene hält mit der Rechten etwas an sich, das wie ein Apfel aussieht. Da aber dieser eher der Aphrodite zukommt, die ihn wirklich in der Goldelfenbeinstatue des Kanachos hielt, so ist höchst wahrscheinlich eine kleine Olpe als Zeichen der Palästra zu verstehn, die auch Sophokles im Parisurtheil der Athene gegeben hatte. Bey Kallimachos (Lav. Pall. 25) salbt Athene sich gymnastisch mit dem einfachen Oel, Aphrodite mit gemischten, mit Wohlgerüchen angesetzten Salben. Dieselbe Form der Olpe kommt an einer sehr schönen altgriechischen Grabstele im Museum zu Neapel vor, aus der Sammlung Borgia, un vasetto di forma quasi d'un melogranato, wie Zoega sie beschrieb[7]), eine olearia ampulla, lenticulari forma, tereti ambitu, pressula rotunditate, nach Appulejus.

49. Kleine Amphora der Sammlung Blacas in Gerhards Ant. Bildw. 1, 32, erklärt von R. Rochette Mon. inéd. p. 262—64. [Taf. A, 2]. Paris sitzt am Abhang eines Bergs, an welchem zwey Widder und ein junges Reh stehn und liegen und seine Kithar angelehnt ist, mit einem Kranz von Laub, und zieht seinen Mantel vor dem Gesicht herauf wie geblendet von dem Glanze der Göttinnen. Euripides nennt sie *αἰγλάεντα σώματα* (Androm. 284) und Isokrates sagt, dass Paris nicht vermochte die Leiber der Göttinnen zu beurtheilen, sondern überwältigt wurde von ihrem Anblick und genöthigt, Richter ihrer Gaben zu werden oder unter diesen zu wählen (Encom. Hel. p. 240 Bekk). Hieraus ergiebt sich der bestimmte Sinn mehrerer Darstellungen, worin Paris offenbar die Gaben, nicht die Göttinnen richtet, indem diese Gaben hervorgehoben werden. Vor dem Paris steht Here, mit Stab und Granat-

---

7) Mus. Borbon. 14, 10. In R. Rochettes Mon. inéd. pl. 63 ist die Stele mit einer Oscischen Inschrift versehen, die, wie ich mich selbst überzeugt habe, nicht dazu gehört. Der abgebildete Verstorbene hatte vermuthlich an den Olympischen oder andern grossen Spielen Theil genommen, wie Aegeus bey Theokrit, und ist ähnlich abgebildet wie Aristion an der weit älteren Attischen Stele in Athen von dem Bildhauer Aristokles.

apfel, Athene hält den Helm in der Hand, Aphrodite, die hier, statt der Here, den Peplos über das Hinterhaupt heraufgezogen hat, hält den kleinen Eros auf ihrer rechten Hand, der ihr das Haar auf der Stirn in gefällige Ordnung bringt Hier sind demnach nicht die Gaben ausgedrückt, sondern nur der eigenthümliche Vorzug einer jeden vor dem Paris geltend gemacht. Sie kommen ungewöhnlich von der rechten Seite nach der Linken. Auf der Rückseite eilt Hermes mit grossen Schritten davon, sein Auftrag ist glücklich vollbracht. Bey ihm ist geschrieben *ΚΑΛΟ*[ς] *ΤΙΜΑ-ΧΣΕΝΟΣ*, so wie *ΧΑΡΜ*[ιδ]*ΕΣ ΚΑΛ*[ο]*Σ* und mehrmals *ΚΑΛΕ* auf der andern Seite.

50. Aus der Sammlung Pizzati in Florenz, edirt von Roulez Bull. de l'Acad. de Bruxelles T. 7. n. 7 und von Gerhard Auserl. Vasenb. Taf. 176, [hier Taf. A 3], aufgeführt im Katalog des Pr. von Canino n. 713 und in der Auswahl seiner Vasen Archaeologia Lond. 1830 Vol. 23 n. 79. Dieselbe Composition als die vorige nur mit kleinen Verschiedenheiten. Der sitzende Paris ist ohne Ziegen und Laute und hat keinen Hut auf; Here hält den Granatapfel mit der Rechten ihm vor, den sie dort in der Linken hat; der Scepter hat zum Kopf, 'wie auf der andern Vase, eine Granatblüthe, ist nur anders gefasst. Athene hat den Helm auf, schaut sich aber gleichfalls nach der Aphrodite um, die hier im anmuthigsten Gewand, das Haar nur mit einem Band umgeben, einen Myrtenzweig in der Hand hält. Der enteilende Hermes ist weggelassen um dafür auf der Rückseite eine Dionysische Scene anzubringen. (Dionysos und Ariadne, ein Altar, eine Bacchantin, die dem Dionysos die Diota füllt, eine Flötenspielerin). Der Granatapfel wird nicht dem Paris angeboten wie es aus dieser zweyten Vorstellung scheinen könnte; sondern er dient zum Kennzeichen der Here, auf deren Scepter er in der Statue des Polyklet angebracht war, er drückt aus, wessen Here vor dem Paris sich rühmen konnte, um den Vorzug zugesprochen zu erhalten, und das Bett des höchsten Zeus sprach denn wohl auch für Reize, das alte Herabild von Pythodoros hielt Sirenen auf der Hand, und gewiss für hohe Würde. ·Diess meynt auch Euripides in dem eben angeführten Chorlied:

ἁ μὲν ἐπὶ πόθῳ τρυφῶσα Κύπρις,
ἁ δὲ δορὶ Παλλάς, Ἥρα τε Διὸς ἄνακτος
εὐναῖσι βασιλίσι, κρίσιν ἔπι κ. τ. λ.[8])

8) Wieseler in den Göttingischen Anzeigen 1843 S. 1105—1114

31. Einhenkliges Gefäss aus Calabrien im Besitz des Baron Gros zu Paris, Gerhard Uned. Bildw. 1, 25. R. Rochette Mon. inéd. pl. 49, 2 [und nach einer dritten Zeichnung. Taf. B, 1] Paris sitzt, einen Hirtenstab haltend und seinen Hund neben sich, aber in dem schmucken Phrygischen Anzug, worin er bey Euripides erscheint. Auch die Göttinnen sind mit gestickten Gewändern geputzt. Zunächst vor dem Paris giebt sich die Liebesgöttin kund durch die Taube, die sie mit der Linken ihm vorhält, und durch den Iynx, die sie in ihrer rechten Hand hat. Athene behelmt, hält Speer und Schild, Here, welche sitzend ist, hat den Scepter und in der Rechten ein grosses Oval, das seine Erklärung noch erwartet. Einer Patera gleicht es nicht, die auch hier bedeutungslos wäre, und ein Spiegel ists auch nicht, der Griff fehlt (der N. 61, wie immer, dem Spiegel anhaftet), es ist zu gross und scheint einige Tiefe zu haben; an dem umgebenden Rand ist es nach der Zeichnung der Mon. inédit. rund ausgezackt; auch ist diess nicht der Moment, wo die Göttinnen sich zum Urtheil vorbereiten und schmücken wie N. 68, sondern der, wie es scheint, worin sie ihre Geschenke verheissen. Aphrodite reicht die Taube hin [9]), bietet also die Helena an, die von Lykophron (87) Taube

glaubt, weil der Apfel Symbol der Ehe überhaupt (was ich nicht wüsste) und besonders der Ehe des Zeus und der Here sey, welcher die Erde zu ihrer Hochzeit goldne Aepfel schenkte, so weise sie hiermit nach, dass sie dem Paris königliche Herrschaft zu verleihen im Stande sey. Eine Gattin, nicht Herrschaft würde folgen und keines von beyden würde der Granatapfel bedeuten, da Here freylich nicht Siegerin seyn kann, die Figur auch den Apfel nicht empfängt, sondern vorzeigt. Es ist überhaupt eine irrige Annahme, dass in diesem Bilde die Vesprechungen ausgedrückt seyen. Roulez hatte den Apfel für den welchen Paris austheilt und danach die Here für die Siegerin genommen, der früheste Erklärer an den Apfel der Proserpina gedacht und den Paris in den Orpheus verwandelt, in Gerhards Studien I S. 156. Minervini macht sich mit dem vermeyntlichen Parisapfel in der Hand der Here zu schaffen Bullett. Napol. 1845 p. 142, noch viel mehr Walz in der Ztschr. f. Alterthumwissenschaft 1845, 445 f.

9) R. Rochette p. 264 s. nennt die Taube, deren Gestalt treu der Natur nachgebildet ist, einen symbolischen Vogel und nimmt die Iynx in der rechten Hand der Göttin für die Taube. Die Taube der Aphrodite ist auch N. 10 und 21 zu bemerken, so wie an dem grossen Borghesischen Candelaberfuss und auf einer Münze von Eryx. Auf einem Etrurischen Spiegel derselben Mon. inéd. pl. 76, 3 p. 264 sitzt sie auf dem Stuhl der Venus, die den Amor auf dem Schoosse hält. Die Iynx erkannte schon Creuzer Zur Gallerie der alten Dramatiker S. 26.

selbst genannt wird; und Athene hält, wenn Gerhards Zeitchnung darin die richtigere ist, auf ihren Schild einen Kranz, wonach sie den Sieg in Schlachten versprechen würde Was kann das Rund seyn, wodurch die von der Here versprochne Herrschaft über Asien symbolisch ausgedrückt würde[10]? Eigen ist auch, dass die Taube der Aphrodite auf einem runden Untersatze steht.

52. An einer Nolanischen Trinkschale, jetzt in Berlin, n. 1029, in Gerhards Ant. Bildw. 1, 33—35 [Taf. B 2] ist dem Paris nicht das Phrygische Costüm gegeben, sondern er hat blossen Kopf und um den nackten Leib nur eine Chlamys geschlagen, hält einen langen Stab und die Kithar. Die Göttinnen kommen hier, wie nach der Ilias (24, 29) ins Gehöfte (*μέσσαυλον*) oder nach dem angeführten Chorlied der Andromache *σταθμοὺς ἔπι βούτα — ἐρημόν τ' ἑστιοῦχον αὐλάν*, und diese Wohnung ist nach dem zierlichen Charakter der ganzen Zeichnung stattlich durch ein Säulenportal angedeutet: damit stimmt es überein, dass Paris. wie im alten Styl, den Stab hält. Einmal ist auch ein apfelreicher Baum gemalt, unter welchem Paris spricht, wie N. 63. 65. Nach dem Hermes folgt zunächst Aphrodite, den Eros auf der einen Hand, der dem Paris eine Tänia hinreicht und einen Kranz in der andern hat, Athene mit Aegis und Lanze, Hera mit Stephane und Scepter. Hier ist ausgedrückt, dass die Göttinnen nicht bloss rühmen, was sie seyen, sondern dem Hirten verheissen wie es Euripides in den Troerinnen (918) angiebt, Athene die Anführung der Phryger um Hellas anzugreifen oder Sieg und Ruhm überhaupt, Hera die Herrschaft über Asien und die Grenzen von Europa, Kypris die Helena, womit alle andern Erzähler übereinstimmen[11]. Denn alle drey Göttinnen reichen hier offenbar dem Paris hin, Aphrodite den Eros, Athene den Helm, sehr verschieden davon dass sie ihn sonst zuweilen in der Hand trägt, und Here einen Löwen. Charakteristich ist es, dass Aphrodite sich verschämt umwendet und unter sich sieht indem sie von Liebesgenuss spricht und um so feiner, da sie so frauenhaft gekleidet ist, den Peplos eben so

---

10) Hr. de Witte, der hierauf die Vase selbst ansah, erklärt das Rund für eine Phiale in den Annalen des Institut. 17, S. 166. In N. 115 hält Paris das Oval.

11) Isocr. Encom. Hel. p. 240 Bekk. Dio Chr. 20 p. 266. Ovid. Her. 16, 79—86. 17, 117. 135. Hyg. 92. Mythogr. Vat. 1, 208. Lucian. D. D. 10, 11 ff. Appulej. Metam. 10 p. 250 Bipont. Coluth. 136—163. Anthol. Lat. 1, 147.

wie Here auf den Kopf hinnaufgezogen hat. Statt des Eros bietet Aphrodite N. 51 eine Taube und N. 62, wie es scheint, den Hochzeitskuchen: auch möchte von vier Eroten N. 47 der eine Hymenäus seyn mit derselben Bedeutung als dieser. Athene hat als Zeichen des Siegs, den sie gewährt, eine Palme N. 65 wie Victoria N. 61. 80. und reicht dem Paris in dem Wandgemälde, bey Winckelmann Mon. ined. 113 eine Tänia des Siegs. Der König der Thiere auf der Hand der Here, der sie nach derselben Bedeutung N. 22 begleitet, deutet verständlich genug Gewalt, Herrschaft, Königthum an, wesshalb auch am Thron des Zeus und so an dem des Agamemnon diess Symbol zur Verzierung gebraucht wird[12]) und über Agamemnons Thor in Mykenä zwey Löwen Wache halten[13]). (Auf der andern Seite der Schale die Ankunft des Paris in Sparta, inwendig ein Abschied).

53. Amphora des Prinzen von Canino n. 730, Gerhard Rapp. Volcento not. 405.

54. Dubois Maisonneuve pl. 130, was ich angeführt finde in der Zeitschr. für Alterthumswiss. 1839 S. 288[14]).

55. Becher in den Annali d. I. T. 5 tav. E, aus Vulci nach p. 345. Neuerworbene Denkm. des k. Mus. zu Berlin n. 1851. Paris als Jäger mit Spiessen und Hund sitzt neben einem entlaubten Baume, wie an einen solchen Hermes sich stützt N. 68 und hört neugierig keck dem Hermes zu, der nur ein Stäbchen ohne die Schlange daran in der Rechten hält und ohne Flügel an Hut und Füssen ist, der Hut hängt auf der Schulter. Here mit Scepter, Athene behelmt, mit Aegis und Lanze, welche Lanze unten den Eisenbeschlag *οὐρίαχος* hat, Aphrodite mit Stephane und einem Scepter, mit der Granatblüthe oder Lilie darauf. Zwischen ihr und Athene steht Eros, hier in gleich grosser Figur. Die Figuren bewegen sich nach der Linken, sind weit von einander getrennt, etwas plump und dürftig im Ausdruck.

12) Gerhard Auserl. Vasenb. Taf. 1. de Witte Cab. Etr. n. 138. 139. Athene hat auf dem Schild einen Löwen bey Gerhard a. a. O. Taf. 18 und Phobos am Kasten des Kypselos hatte einen Löwenkopf, Pausan. 5, 19, 1.

13) „Les monumens de Khorsabad offrent aujourd'hui un rapprochement inattendu et des plus curieux avec les lions de la porte de Mycènes, rapprochement toutefois préparé par ce que dit Hérodote 1, 84 du lion promené autour des murs de Sardes pour les préserver. F. Rel. de l'Anntiqu T. 2 p. 1. p. 187." Zusatz von Guigniaut p. 168 (37) der Uebers.

14) de Witte in den Annal. des Instit. 17, 168 Not. 2.

56. ist Paris von Aphrodite zur Reise getrieben.

57. Sehr eigenthümlich ist die Vorstellung von dem Hals einer länglichten Amphora aus Vulci, 3 Palm 8 Zoll hoch, 8 Zoll im Durchmesser, wovon die Zeichnung vor mir liegt, 1843 bey Hr. Baseggio. Vier Figuren von grosser Anmuth; Stellung und Haltung der Göttinnen voll natürlicher Würde, ihre Gewänder faltenreich, höchst geschmackvoll; Paris, dicht neben ihnen stehend, ist mit einem Mantel angethan, der nur die Brust und den Arm, worin er den hohen Stab hält, bloss lässt, und hat weder auf dem Kopf noch sonst irgend eins seiner gewöhnlichen Zeichen. Diese fehlen eben so den Göttinnen gänzlich, selbst der Athene. Die zunächst dem Paris wendet sich nach den beyden andern um und hält in der Linken einen Apfel, in der Rechten eine Blume: sie hat das Haar in eine hohe spitze Haube aufgesteckt (tutulus), wie in der Caricatur N. 45: diess müsste denn Aphrodite seyn, die den Apfel eben erhalten hat (wie N. 97. 97) und die so ruhig als der edle Charakter des Ganzen ist sich zu den Besiegten freundlich umwendete. Oder ists Here mit dem Granatapfel, so dass die Göttinnen noch unter sich sprechend dem Urtheil entgegensehn? Die beyden Andern haben eine Stephane auf und die mittlere hält in der Rechten einen Kranz an sich, wie Athene N. 51. Die hinterste erhebt die Rechte sprechend. Eine eigene Stille, Würde und Anmuth ruhen auf dieser Darstellung.

Eine neue Klasse bilden diejenigen Compositionen, welche die einfache gerade Reihefolge der Figuren, nachdem sie Jahrhunderte lang sich behauptet hatte, aufgeben, wodurch mit einem Male der Manigfaltigkeit und Neuheit des Bildes im Ganzen der Erscheinung, so wie auch im Charakter der Personen ein ungleich freyerer Spielraum eröffnet wurde. Mit dieser Freyheit war zugleich auch die Aufforderung auch neue Personen hinzuzufügen gegeben. An die Spitze stellen wisr

58. die herrliche bey ponte dell' Abbadia gefundne grosse Hydria, die an Schönheit der Ausführung alle andern übertrifft und mit ihrem Seitenstück, der Kadmosvase, jetzt im Berliner K. Museum ist. Bullett. 1840 p. 51. Gerhard Neuerworbene Denkm. des k. Mus. zu Berlin n. 1750(auch in der Archäol. Zeit. II S. 261), Apulische Vasenb. Taf. C S. 31. Abbildungen beyder Vasen, ihrer Schönheit angemessen sind zu besonderer Herausgabe

sind zu besondrer Herausgabe in Rom seit mehreren Jahren bereit. Hier sitzt Paris als Hauptperson, wie in mehreren der folgenden im Uebrigen unter sich gänzlich verschiednen Compositionen, und ihm gegenüber sitzen auf oder an Klippen des Bergs Aphrodita und Hera, während Hermas und Athena, nach den Dorischen Beyschriften, tiefer stehn, natürlich auch auf den Paris gerichtet. Dieser, in reichem Anzug, mit Jagdspiessen versehn hält in der Rechten einen Lorberkranz: wofür Andre die Nike, eingeführt haben (N. 61. 79. 80). Es ist nemlich der Moment zu erkennen, wo die Göttinnen ihre Gaben schildern, wonach Paris eben den Sieg zusprechen wird. Aphrodite, die jüngste, ist an der Reihe, wie sich daraus ergiebt, dass von den drey ebenfalls namentlich bezeichneten Eroten Eros, Pothos und Himeros der erste, welchen Hermes zu unterstützen sich die Freiheit nimmt, angelegentlich zu Paris spricht, der andere von der Aphrodite Aufträge zu fordern scheint, die er ausrichten will, während Athene und Here sich für jetzt ganz ruhig verhalten. Atheue namentlich steht in stiller und stolzer Bescheidenheit da; ihr Speer ist unten beschlagen wie N. 55. oder mit dem *οὐρίαχος σαυρωτήρ* (Winckelmann Mon. ined. p. XXXV, Gerhard, Jason des Drachen Beüte, die alte Römische pila mit doppeltem mucro auf der Col Traj. u. Münz. R. Fabretti de col. Traj. p. 180). Hinter den Henkeln schliessen sich an, zunächst Zeus und der Knabe Ganymedes, dieser mit einem Spielreifen (*τροχός, κρίκος*) und dem Stöckchen, womit er getrieben wird, und hinter diesen beyden Apollon und Artemis. Der Ganymedes, welchen so wohl E. Braun (Annali d. I. 13, 88) als Gerhard erkannte, dicht hinter dem Paris, der Symmetrie nach aber zu Zeus gehörig, soll daran erinnern, dass an derselben Stelle der Adler einst den Ganymedes entführte, was auch Lucian hervorhebt, wie ich oben anführte; jedenfalls soll die Aehnlichkeit beyder Scenen in gewisser Hinsicht geltend gemacht werden, denn Ganymedes ist nicht ein gewöhnlicher Begleiter des Zeus; dieser Umstand zeigt also deutlicher, dass der Erfinder dieser Compositionen den Gegenstand nur von der erotischen, nicht von der ernsthaften, schicksalvollen Seite auffasste. Artemis ist hier nicht bestimmt das Waldgebirg zu vergegenwärtigen, wie die geflügelte Artemis mit einem Pardel in der Hand am Kasten des Kypselos neben den wandernden drey Göttinnen. In ihrer Verbindung mit Apollon, und da sie überdem die Fackel zu dem Bogen hält, ist sie nur eine Stellvertreterin des Olymps, der an den grossen Ereignissen der Fürstenkinder auf Erden Theil nimmt und

zu den ohnehin hier anwesenden Göttern waren Apollon und Artemis die vornehmsten, die dem Zeus beygesellt werden konnten. Als Hochzeitsgötter möchte ich sie hier nicht betrachten, wo die Ehe wenig in Betracht kommt. Die drey durch die Henkel von der eigentlichen Darstellung abgesonderten Götter sind hier ganz so zu betrachten wie die, welche häufig in einer oberen Reihe an den Vasen gebildet sind. Ueber die vier Thiere, die hinten in einer Reihe zwischen den Figuren vertheilt sind, werden die Meynungen verschieden seyn. Das Einfachste scheint mir, den Widder unter dem Paris (wie N. 62) als ein Symbol seiner Heerden zu nehmen; (nach dem Campanaschen Stich nicht sichtbar) den Delphin mit einem ungeflügelten Eros darauf der Aphrodite zuzutheilen, das Reh vor der Athene aus Nachahmung älterer Bilder zu erklären, wo es diese Göttin begleitet, wie N. 4. 13, und den Pardel hinter ihr und unter der Here als Zeichen des Gebirgs zu nehmen, wofür er am Kasten des Kypselos gilt. Die Ida ist in der Ilias eine Mutter wilder Thiere (*μήτηρ θηρῶν*) wohl vorzüglich Schakale und wenn Aphrodite das Gebirg durchschreitet, so erfüllt sie nach dem Homerischen Hymnus Löwen und Pardeln mit Lust. Offenbar ist die Reihe der Thiere weniger der Bedeutung wegen als zur Verzierung hinzugesetzt und für sich geordnet (wesshalb es nicht auffällt, dass der Widder nicht eine andre Stelle ganz nah dem Paris einnimmt), symmetrisch die drei Figuren Paris, Aphrodite und Hera, die drei Eroten, die drei Thiere, zwischen denen zwei andere Götterfiguren eingereiht sind. Gerhard bezieht den Eros auf dem Delphin und Reh, Panther und Widder, die auf gleicher Grundfläche in harmloser Ruhe gleichmässig neben einander gestellt seyen, zusammen auf die Herrschaft des Eros im Gewässer, über Gebirge, Wald und Weide. Allein Eros, Himeros und Pothos sind nicht bloss von den Thieren entfernt, sondern, in eine bestimmte andre Beziehung gestellt, so dass man an sie bey den Thieren nicht denkt. Am Henkel will Emil Braun einen Pferdehuf erkannt haben (Bullett. 1843 p. 62 [51]).

15) Nicht das Monument, wie Gerhard sagt, sondern diese neueste Erklärung scheint mir „Zeugniss deutelnden Kunstgeschmacks abzugeben.“ Die mit Sternen gestickten Kleider, als lauter Sternengewänder genommen, verwandeln in „Lichtwesen“ den Paris, die Helena, die in unsrer Nike gesucht wird; die Klymene, „eine nächtliche Nymphe, Sternennacht Klymene, des Helios Zuflucht“ und die dieser entsprechende Oenone, „ein Bacchisches Wesen, von *οἶνος*, vielleicht als der leuchtenden Helena schimmernde Schwester gemeynt und desswegen auch mit einem vorzüglich reichen Sternengewand bekleidet“ u. s. w.

59. Grosse Hydria von Ruvo mit einem grossen Henkel am Hals und zwey grossen am Bauch, jetzt in der grossherz. Sammlung in Carlsruh, Bullett. 1836 p. 165, edirt von E. Braun Il giudizio di Paride 1838 und von Fr. Creuzer Zur Gallerie der alten Dramatiker 1839 Taf. 1, in seinen Schriften zur Archäol. III, 111 ff. wo S. 118 ein Zusatz, Gerhard Apul. Vasenb. Taf D, 2 S. 32 f. 37. (Eine untere Reihe, bey Creuzer Taf. 7, stellt den Dionysos dar, umgeben von Bacchischer Musik, Tänzen und Cäremonien, vierzehn weibliche Figuren, dazu Silen als Flötbläser [16]). Sehr verschieden ist die Zeichnung von der vorhergehenden Vase, weniger zierlich, vollkommen und ausdrucksvoll, mehr Fabrikmässig: dagegen giebt die eigenthümliche Anlage und der Reichthum der Erfindung dieser Composition, deren Urheber hoch über diese Nachbildung zu stellen ist, den Vorzug vor allen andern. Die Namen sind allen Figuren beygeschrieben ausser dem Eros und Himeros und einer andern Figur, die sich auch errathen lässt. Alexandros sitzt im Mittelpunkte des Ganzen, Athenaa und Hera stehn zu seiner Rechten, Hermes und Aphrodite sind zur Linken, letztere stehend. Paris ist reich gekleidet und mit der Tiara oder Mitra geschmückt, doch hält er in der Linken einen Hirtenstab, der oben künstlich zugeschnitten ist (nicht einen Apfel in der Rechten, was ein Irrthum der ersten Zeichnung ist) und sein Hund liegt zu seinen Füssen. Die beyden Eroten sind zwar in Thätigkeit, wie es sich für sie schickt, der eine mit Paris sprechend, der andre mit dem Cestus der Aphrodite spielend, aber der Sieg ist schon ausgesprochen: dieser bestimmte Moment ist hier dargestellt, und der Gest welchen Paris mit der rechten Hand macht, soll eben das grosse Wort anzeigen das er ausgesprochen hat [17]). *Nike*, diess ist die Figur ohne Inschrift, lässt aus der Höhe einen Kranz gerade auf das Haupt der Aphrodite herabfallen, so wie N. 97 ein Genius mit dem Kranz über ihr schwebend ihren Sieg ausdrückt. Nike selbst erscheint auch N. 61. 79. 80 mit ihren

16) Hall. L. Z. Int. Bl. 1837 N. 4.

17) Ganz anders deutet Creuzer S. 35 f. 39 f. Geberde und Handlung des Hermes, der Pallas, des Paris, als ich sie nach dem gegebenen Ausdruck der Figuren auffassen kann. Diess vornehmlich daher, dass er den Moment, in welchem das Ganze genommen ist, anders gedacht hat. Der verrufene Apfel, welchen der erste Zeichner einschwärzt, hat sich hier, wo die Zeichnung frey davon ist, in die Erklärung eingeschlichen, indem Paris so eben den Apfel von Mercur empfangen haben soll. Die Vasenmaler wissen überhaupt nichts von ihm, ausser vielleicht der von N. 57.

gewöhnlichen Flügeln; hier ist sie flügellos, vermuthlich weil bey ihrer fast horizontalen Stellung die Flügel nicht malerisch ausfallen konnten, die übrigens der Nike keineswegs immer gegeben werden [18]). Neben ihr lässt *Eutychia*, das Glück, einen Zweig herab, der bestimmt ist den Paris zu umwinden; denn er ist der Glückliche dem die Schönste zu Theil werden soll. Dass Nike und Eutychia hier einträchtig zusammenwirken, ist allerliebst ausgedrückt durch das Auflehnen der einen auf die Schulter der andern. Hermes, der auf der Seite der Siegerin nicht blos dem Raum, sondern auch dem Sinne nach ist, senkt seinen Stab als ob das Geschäft nun vollbracht sey. Hinter diesen Glücklichen aber steigt Helios am Himmel aufwärts, dessen Erscheinung im Gemälde den Zweck hat anzudeuten, dass es ein grosser Tag sey den er heute heraufgeführt hat, oder auch dass der frohe Siegesgenuss durch den Glanz des sonnigen Tags sich verherrlicht zeige, wie Freudigkeit und helles Licht gar wohl zusammenstimmen. Denn dass in einer solchen Composition eine Person wie diese nicht vorzüglich zur Ausfüllung des Raums diene, dass bey dem aufwärts fahrenden Helios nicht an gleichgültige Dinge wie die Zeit des Vormittags oder dass die Begebenheit unter freyem Himmel vorgehe, zu denken sey, glaube ich als sicher voraussetzen zu können. Den freyen Himmel ersieht man ohnehin aus dem unten wachsenden Gebüsch, und er versteht sich bei diesem Vorgang von selbst. Diess die eine Seite. Die beiden Göttinnen auf der andern Seite haben sichtlich eine stolze Stellung angenommen.

---

18) Dem Herakles unter den Hesperiden windet *NIKH* flügellos die Tänia des Siegs um die Stirne Cab. Durand n. 303, und mit Recht versteht Hr. de Witte die Nike auch N. 94. 224. 354. 737, obgleich ihr die Flügel fehlen. Denn N. 224 stimmt in der Vorstellung ganz überein mit N. 225, wo Nike geflügelt ist und vor einem Altar opfert wie dort wo sie die Flügel hat: und die Figur, welche N. 94 einem mit der Tänia geschmückten Dionysos einen Kranz, N. 35 einer Amazone den Kranz reicht und libirt, N. 226 einem Greis in die Phiale eingiesst, N. 737 vor einem jungen Athleten mit der Siegstänia um den Kopf libirt, oder vor einer Kitharspielerin Panofka vasi di premio tav. 5, so wie geflügelt vor Zeus selbst, Stackelberg Gräber Taf. 18, kann kaum etwas anders seyn als Nike; ich verstehe nicht, warum Gerhard über die Flügelgestalten 1840 S. 8 daran zweifelt. Die flügellose *NIKA* auf Münzen von Terina ist keine alterthümliche Figur. Ueber eine Bronzestatue der Victoria ohne Flügel s. Urlichs in den Annali XI tav. B p. 73: doch haben Löcher zum Einsetzen der Flügel sich späterhin gefunden. Ungeflügelt ist Nike auch bei Achilles und Memnon, Millingen Peint. pl. 49.

Diess aber kann in dem Augenblick wo Paris sie beleidigt hat nur Folge ihres Unmuths seyn und der Rache, die sie beschliessen. Hiernach ist im voraus auf die Bedeutung der Göttin hinter ihnen welche Klymene genannt ist zu schliessen. Denn wie Nike mit Eutychia die Siegerin und den Glücklichen, so muss, scheint es, Klymene die beleidigten Göttinnen angehn, mit denen sie auch äusserlich in Verbindung steht. Um sie aber sichrer zu deuten, ist zugleich auf den *Zeus* zu sehn, der über dieser Figur sitzt und der hier nicht, wie auf der vorigen Vase Zeus und Ganymedes als ein witziger Zusatz zu dem Mythus, der nur sagt dass an derselben Stelle auch früher schon Eros gesiegt hat, sondern als ein Theil der Vorstellung selbst zu betrachten ist[19]). Zeus aber stand der Handlung sehr nahe. Das Gedicht woraus sie zuletzt zu schöpfen war, hatte in sieben erhaltnen Versen diesen Anfang: Einstmals als tausend Geschlechter in den Landen die Fläche der brustbelasteten Erde bedrängten, erbarmte sich Zeus, der es ansah, und beschloss in seinem weisen Rathe zu erleichtern von Menschen die allnährende Erde, indem er den grossen Streit des Ilischen Kriegs anfachte, damit er die Last durch Tod verminderte: und es wurden in Troja die Heroen getödet und des Zeus Wille vollendet. Diess fatalistische Motiv, worauf der Dichter sein Werk begründete und es wie zur Vorhalle für die Ilias und alle sie fort setzende Gedichte weihete, wenn es auch später vielleicht weniger zusagte, konnte nicht vergessen seyn; da das Gedicht rhapsodirt, gelesen und nachgeahmt wurde wie wenige andre. Auch spielt auf diesen Eingang Euripides mehrmals an[20]), und Herodot beurtheilt ihn (2, 120). Unerwartet kann es also auch nicht seyn, wenn der Maler dem Helios, der das gegenwärtige Glück des Paris, den Triumph der Aphrodite beleuchtet den Zeus gegenübergestellt hat mit der bestimmten Beziehung auf die Zukunft, Krieg und Tod, die Zeus mit der Sendung des Hermes und der Göttinnen zu dem Paris beabsichtigte. Sahen wir doch auf Vasen der ältesten Art den Zeus die Gesandtschaft selbst begleiten (N. 11—16. 45) und bemerkten, dass an diesen älteren Vasen sehr oft die Schrecken des Kriegs, als die Kehrseite, mit dem Urtheil des Paris verbunden sind. Uebrigens hält der Vater der Götter und Menschen nicht den Blitz, sondern ausser dem Scepter einen

---

19) Helios ist auch N. 44 dargestellt.

20) Orest. 1635—37. Hel. 36. Electr. 1288 fr. inc. 100 p. 385 Matth. (Strab. IV, 1, 1 p. 183).

Palmzweig. Einen solchen führten nach manchen Vasengemälden die Brabeuten, und durch ihn ist daher Zeus als der Agonothet, der dieses Kampfspiel veranstaltete, bezeichnet. „Wie sehr der Maler in den tieferen Zusammenhang der Fabel eingegangen ist, wird aus der *Eris* klar, die er im Brustbild gerade über den Paris[21]) in der Mitte gestellt hat. Die *Klymene* aber, die unter dem Tod verhängenden Zeus und hinter der beleidigten Here und Pallas sitzt, weist mit ihrer rechten Hand hinter sich. Ueber diese ausdrucksvolle Geberde ist nicht leicht hinwegzugehn, man wird lange suchen bis man sie zum zweitenmal findet und keine Erklärung der Klymene, die nicht auf sie zurückgeht, kann richtig seyn. Wer aber sie berücksichtigt der legt nicht in den Namen der Klymene, der an sich freylich unbestimmt ist, seine Idee, sondern leitet sie ab aus dem Gest, wie alle Figuren nach Stellungen und Geberden gedeutet werden sollen. Und dieser Gest ist so bestimmt bedeutsam wie etwa der *versus pollex*. „Clymenus sedat suspiria.„ Nun hiess in dem berühmten Cult von Hermione der König der Unterwelt mit euphemistischem Namen, Klymenos[22]); die Prädicatnamen aber sind zwischen geschwisterlichen und ehlich verbundnen Göttern und Göttinnen so sehr häufig und so natürlich gemeinsam, dass es keinen Anstand haben kann Klymene als Beiname der chthonischen Göttin oder der Persephone zu verstehen, hier, wo Alles im Bilde dazu stimmt und treibt diese anzunehmen, die Hindeutung durch Zeus und Eris auf die Absicht des Parisurtheils, den wohl ausgedrückten Zorn der Here und Athene, die Verbindung der Klymene mit diesem, ihre Gegenstellung gegen Eutychia und vor allem die vielsagende Geberde, welche nemlich fort zeigt und also viele der Troer durch Feindschaft der zwey Göttinnen und viele der Achäer zu den Schatten zu treiben verspricht. Es liegt in den Verhältnissen der sämmtlichen Figuren unter einander, dass die Beziehung, die zwischen der Klymene und der Nike nebst Eutychia, eben so wie zwischen Zeus und Helios, besteht, nicht auch durch die Stellung in derselben Linie der Figuren, wie gewöhnlich, ausgedrückt werden konnte: auch passte für die Person der Klymene nur die untere Reihe. — Creuzer versteht unter der Klymene die Gattin des Helios, als Göttin des nächtlichen Lichts, welche die nächtlichen Schatten und die

21) Nach dem Gebrauch der *εἰκόνες γραπταὶ ἔνοπλοι*. R. Rochette Lettres archéolog. I p. 132 f.

22) Pausan. II, 35, 5. Bull. Napol. 1847 p. 28. Vgl. meine Kl. Schriften 2, 137 Note.

Gewässer aus denen sie heraufgestiegen, abweise. Aber bedrohen denn diesen Vorgang, auf den doch Alles zu beziehen ist, Schatten und Gewässer? Im Umfang des Parismythus scheint mir nicht der geringste Anlass gegeben, ihn mit einem kosmischen Charakter zu bekleiden und nichts weniger sicher als die Annahme einer Gottheit des nächtlichen Lichts: statt einer solchen Klymene, wird dem Helios, wenn er nicht allein erscheinen soll, immer Selene, und zwar in gleicher Linie entgegen gestellt. Die namenlose Figur neben der Eutychia für eine Hore zu halten, würde ich schon darum Anstand nehmen weil ihre Stellung keinen Bezug zum Helios ausdrückt, die Nachbarschaft also rein zufällig ist. Aphrodite wird in den Kyprien von den Horen geschmückt ehe sie vor Paris erscheint; hier aber wo Paris schon durch die Verheissung der Helena glücklich ist, erscheint Aphrodite als Siegerin; die bekränzende Figur neben der Eutychia muss nothwendig Nike seyn. Die Eutychia, sagt Creuzer, wird dem Paris gegenüber eine zweideutige Tyche; er ahnet die Leiden nicht, die aus diesem Richterspruch für die Troer und die Achäer hervorgehn werden. Aber in der einzelnen Figur kann keine Zweideutigkeit liegen, sie ist immer nur sie selbst; durch eine andre muss der Gegensatz ausgedrückt seyn. Diess geschieht nun hier durch die Klymene. Unerachtet dieser Verschiedenheiten beider Erklärungen bleibt doch die Uebereinstimmung in der Hauptsache, der abweisenden Geberde der Klymene, übrig. Weit weniger kann ich mich in andre Erklärungen finden, wonach ohne alle Rücksicht auf die Geberde, die durchaus nicht alltäglich und zufällig ist, die Klymene der Vase für die Klymene genommen worden ist, welche Dienerin der Helena in der Ilias ist; oder für einen Beinamen der Helena selbst; oder für gleichbedeutend mit *ΕΥΚΛΕΙΑ*, was K. O. Müllers Vermuthung war; — eine unnöthige Anticipation, wo auf die Helena Alles und die Eutychia insbesondere hindeutet; oder für einen Beynamen der Oenone, die der Aphrodite entgegengestellt werde — aber Aphrodite triumphirt nicht über sie sondern über Götter; oder endlich gar für Iris[23]). Wenn Klymene dem Namen nach eine Eukleia wohl seyn könnte, so ist der Ruhm für jetzt auf der Seite der Aphrodite, so dass Klymene der Nike zur Seite seyn müsste.

60. Hydria derselben Form wie die beyden vorhergehenden

23) Urlichs in den Jahrbüchern des Vereins für Alterthumsfreunde in den Rheinlanden 1843 II S. 57.

gefunden in dem Poggio Gajella bey Chiusi und edirt von E. Braun Il Laberinto di Porsenna, Roma 1840 tav. 2. Die Hauptvorstellung ist einfach. Paris, in Phrygischem Schmuck, mit Jagdspiessen, sitzt in der Mitte im Gespräch mit Hermes; sein Hund liegt unter ihm, weiter hin ein Stier, nur die Protome. Hinter dem Hermes steht Athene, ruhig, in voller Rüstung, hinter dem Paris Here, deren Scepter[24]) zufällig eine Lanzenspitze hat, wenn nicht der Zeichner irrte, umgewandt gegen Aphrodite. Diese ist ausgezeichnet durch die sitzende Stellung; auch sie hält einen Scepter und sie stützt sich mit der andern Hand auf den Felsen. Hinter ihr, zwischen und jenseits der einen Handhabe des Gefässes, steht Eros, hier in grösserer Figur gesticulirend als ob er im Namen der Aphrodite die Anträge machte, welche die Göttin der Ehe veranlassen sich scheltend gegen Aphrodite umzuwenden, und dann eine weibliche Figur mit Scepter. Auf der andern Seite schliessen nach der Handhabe der vorderen Gruppe sich an, zunächst eine geflügelte weibliche Figur, die einen vollen Kranz in der Hand hält, dann ein Mann im Asiatischen Königsanzug mit hohen Scepter. Hiermit sind ohne Zweifel gemeint die drey Gaben, die N. 52 durch Löwe, Helm und Eros angedeutet werden, nemlich dass Paris *Grosskönig* Asiens werden[25]), dass *Nike* ihn im Kampfe begleiten, dass *Helena* ihm zu Theil werden solle. Es ist also der Moment, wo Here und Pallas gesprochen haben, wenn es nicht für sie Hermes gethan hat, und Aphrodite an der Reihe ist. Hermes unterstützt den Eros und Paris ist im Begriffe zu sprechen. Ganz sinnreich hat der Maler, indem er die drey Anerbieten durch drey Personen ausdrückte, vier aber zur Uebereinstimmung auf dem Punkte der beyden Handhaben bedurfte, den Eros hinzugezogen und diesen, um ihn einigermassen in Uebereinstimmung mit den drey andern Figuren zu bringen viel über das gewöhnliche Maass vergrössert und dabey noch

24) Gerhard Apul. Vasen Taf. D, S. 32. „Hera hat Speer statt Scepter, wie in der Rückkehr der Kora Berl. Mus. 1692 (bei Micali 81 und bei Müllers Denkm. 2, 10 der die neben Zeus thronende Göttin für Pallas hält vgl. auch Auserl. Vas. 2, 127, wo nur die Dreifusskessel mich hindern Heras Kampf gegen Herakles Il. 5, 328 mit S. Birch zu erkennen."

25) Der König Asiens, *ΒΑΣΙΛΕΥΣ*, und die Königin, gleichfalls mit dem Namen, ist an einer Vase im Mus. Gregor. II tav. 2a. Er unterscheidet sich durch einen grossen übergeworfenen Mantel: Stellung und Charakter stimmen ziemlich überein mit dem unsrer Vase. Einen Zusatz macht de Witte in den Annalen des Instituts 17, 179.

über den Boden erhöht, so dass er noch besser mit seinen Part ins Gleigewicht kommt als N. 58 Ganymedes mit Zeus neben Apllon mit Artemis. Braun verstand Oenone und dass Eros geschäftig sey, ihr den Paris abwendig zu machen, und Hektor, welchem Nike auf dem Fusse folge, und nahm hiernach, mit grosser Zurücksetzung der Götterkönigin, einen Contrast zwischen Aphrodite und Athene, Paris und Hektor im Sinne der bekannten Fabel des Prodikos an. Statt der Oenone erkannt er später[26]) die Helena an, für welche Eros den Paris einnehme, und brachte nun mit ihr den vom Siege begleiteten Hektor in Gegensatz. Aber Hektor ist nicht der Günstling der Nike und eben so wenig ist die breite, mit der Würde eines Barbarenkönigs auftretende, aber nicht kriegerisch gerüstete, noch sonst den Helden ausdrückende Gestalt mit der Königskrone ein Hektor. Und wäre dem Hektor auch der Sieg (*τὸ κρατεῖν, τὸ κράτος*), welchen Athene dem Paris bot, so sehr eigen als dem Achilles selbst, so wäre es doch seltsam einer Nebenperson, wie Hektor jedenfalls wäre, noch eine andre Person beyzufügen bloss um ihren Charakter auszudrücken. Auffallend ist es, dass der Maler der Helena, die er mit Recht nicht als ein leichtfüssiges Mädchen, sondern mit der Würde der Königin und Frau auftreten lässt, einen etwas starken Unterleib gegeben hat, vielleicht zu treu den Modellen, wie der Reisende oft sie auffallend findet, wie es hinsichtlich der weiblichen Brust besonders die älteren Vasenmaler oft sind. Wäre aber auch Oenone gemeynt, was gewiss nicht der Fall ist, so würde ich darum doch nicht mit O. Jahn, der dadurch diese Erklärung zu bestätigen glaubte, auf Schwangerschaft schliessen, welche die Verstossene ihr Schicksal noch tiefer empfinden lassen sollte. Indem derselbe auf diese Erklärung wiederholt zurückkommt, nimmt er Brauns Hektor eher für Priamos, weil jener schwerlich in Phrygischer Tracht ohne Waffen und so alt dargestellt worden seyn würde[27]), und bestätigt in so fern meine Erklärung.

26) Annali d. I. XIII p. 86.

27) Jen. Litt. Zeit. 1843 I S. 150. Gerhard: „dort schwebt Eros — zur Liebesgöttin heran und lässt hinter sich die verlassene durch eine Lanze bezeichnete Jagdgefährtin des Paris *Oenone;* hier dagegen tritt *Hektor* — abmahnend dem Paris näher, dem auch die hinter ihm folgende, einen Lorberkranz haltende Siegesgöttin vergebens winkt." Wenn Oenone wirklich Jagdgefährtin wäre, was jedoch nicht vorkommt, so gehörte das doch nicht hierher, da es keinen Falls zur gewöhnlichen Bezeichnung der Oenone gehört. In der Hera sieht Gerhard die „streitbare Himmelskönigin

61. Einkenkliges Gefäss des Hr. Pacileo in Neapel, aus Basilicata, jetzt im Besitz des Hr. Temple, bey Gargiulo Raccolta tav. 116, Gerhard Ant. Bildw. Taf. 43. [Taf. B, 3]. Hermes steht unterhandelnd vor Paris, welcher als Jäger, in Phrygischem Kleid und mit einer Tiare sitzt. Zwischen ihnen, aber im Hintergrunde zu denken (wie N. 68), sitzt Hera auf hohem Thron. Der Kukuk auf dem Scepter und ein Theil ihres Hauptschmucks, ähnlich dem N. 46, sind erhalten, indem aus der Mitte der Figur ein grosses Stück ausgebrochen ist, so dass an der Bedeutung der Figur nicht zu zweifeln und in die linke Hand ihr der Granatapfel zu geben seyn möchte[28]). Auf einiger massen ähnliche Art ist übrigens Here durch einen hohen Felsensitz und durch die Symmetrie, worin sie mit Paris gestellt ist, ausgezeichnet N. 58 und thronend, als die Götterkönigin, erscheint sie auch als die dritte in der Reihe N. 51, so wie in späteren Werken häufig (N. 79. 82. 83. 84. 96. 99). Athene und Aphrodite, jene durch ihre volle Rüstung, diese durch den Spiegel und die Geberden bezeichnet, sind halb über dem Paris und dem Hermes angebracht, wie zurückstehend vor der Himmelsbeherrscherin, und in dieser Linie kommt als dritte Figur Nike mit dem Palmzweig hinzu; ein Sieg steht bevor. Aber ihrer Stellung nach drückt sie nicht aus, wem er bestimmt sey; die Scene ist im Anfang, nicht nahe gerückt der Entscheidung. (Rv. zwey gleichgültige Figuren).

62. Krater im Vatican, ehmals Jenkins, welchen Visconti Mus.

---

dargestellt, mit einem Speer statt Scepters — und mit einem mit Blumen und Wellen, hauptsächlich aber mit Sternen geschmückten Gewande. Dieser Sternenschmuck der hier und in der Volcenter Vase (bey uns N. 58) ausser ihr nur dem Paris gegeben ist, kann um so weniger bedeutungslos seyn, als sich, wie an der Aegis der Athene, zugleich die Andeutung von Sonne und Mondsichel dabey findet.“ Das Letztere wolle man prüfen; dass Paris mit demselben glänzenden Stoff angethan ist, scheint die kosmische Bedeutung, gerade umgekehrt, nicht zu unterstützen. Jahn beharrt auf seiner Erklärung Arch. Beitr. S. 336 f.

28) Diesen giebt auch die Zeichnung bey Gargiulo (die bey Gerhard eine Patera), und man sieht nicht, wie Hr. Gargiulo, da er in dem handschriftlich beygegebenen Verzeichnisse die Figur Cybele unter verschiedenen Göttern nennt, auf den gerade nur der Hera passenden Granatapfel verfallen seyn kann. Sollte das eingesetzte Stüch doch alt und ächt seyn? Gerhard nennt die Figur Libera. Richtig erklärt Müller Handbuch §. 378, 4. Gerhard S. 289 des Texts und Apul. Vasen S. 20 Not. 7 Müller Hdb. S. 557 „ohne meine auch von Creuzer Gall. 96, 83 verworfne Ansicht zu ändern.“

Piocl. IV tav. A, 1, nachher Millingen Anc. uned. mon. pl. 17 herausgegeben, jener auf Phrixos und Helle, dieser auf Paris bezogen hat [Taf. B, 4] [29]). Hermes, geruhig auf eine Säule gelehnt, spricht zu Paris, welcher sitzt, auf Hellenische Weise nackt bis auf eine Chlamys, in der Rechten Jagdspiesse haltend und mit der Linken aus Beschämung oder Verlegenheit den Mantel nach dem Gesicht ziehend, nur weit weniger als N. 46, neben ihm liegt ein Widder und sein Hund ist, wie gewöhnlich, auf den Fremden gespannt. Auf der einen Seite steht Here mit dem Stab, auf der andern sitzt Aphrodite, die den Peplos so wie Here auf den Kopf gezogen hat. Für die Athene oder vielleicht für die ganze Anordnung worin sein Original sie enthielt, fand der Copist nicht Raum, so wie auch N. 28 eine der Göttinnen weggelassen ist. Millingen, der auf diesen Umstand nicht Rücksicht nahm, hält die hinter dem Paris stehende Here für Aphrodite und diese dagegen für Helena, die durch Anticipation, um den Ausgang dieser Geschichte zu umfassen, hereingezogen sey. Aber diess Versprechen ist in der Fabel nur da im Wettstreit mit zwey Andern, als Sieg der Schönheit über Herrschaft und Heldenruhm; es verliert davon losgerissen seine Bedeutung. Treffend scheint die Bemerkung, dass das Oval, das die Figur in ihrer linken Hand hält, ein Hochzeitskuchen (γαμήλιος πλακοῦς) sey, der den Ehegöttern geopfert wurde. In der Hand der Aphrodite, die dem Paris eine Hochzeit verspricht, ist dieser in der That schicklicher als in der der Helena selbst, die sich dazu bereit finden lässt, und andre gewohnte Symbole desselben Versprechens, Blume, Myrte, Eros, leiteten von selbst auf das Verständniss des Kuchens. Hr. de Witte erkennt in diesem Oval wie in dem Rund N. 51 eine Phiale. R. Rochette (Mon. inéd. p. 261 f.) setzt an die Stelle der Millingenschen Helena entweder Peitho oder die Nymphe Ida, nach Münzen von Skepsis. Aber die Skepsier wollten durch diese den Paris liebende Nymphe ihn wohl nur zu ihrem Landsmann machen [30]) und Peitho wird durch ein Attribut wie dieses am wenigsten deutlich. (Rv. drey bedeutungslose Figuren).

63. Amphora, so wie die beyden folgenden aus Ceglie, in

---

29) Millingens Deutung „Aphrodite und Paris und Oenone" nimmt Gerhard Apul. Vasenb. S. 19 Not. 6 „mit Müller und R. Rochette" an. Inghirami Vasi 2, 171 giebt das Bild für Aphrodite und Anchises, Passeri 1, 16 und d'Hancarville 4, 24.

30) Der Orte des Parisurtheils sind viele, T. H. ad Lucian. D. D. 20, 1 p. 301—3. Kallikolone Schol. Il. 20, 3.

der Kön. Sammlung in Berlin, aus der Kollerschen, in den Verzeichnissen N. 1018, edirt in Gerhards Apulischen Vasenbildern des K. Mus. Taf. 11. In der Mitte Hermes. der dem Paris die Anträge macht; zwischen ihnen ist ein Apfelbaum wie Taf. 6 zwischen Penthesilea und einer andern Figur, vgl. N. 52. Paris ist in zierlichem Asiatischen Anzug mit der Tiara (was hier ganz unpassend ist), zur Linken Athene und Hera, jene sitzend in voller Rüstung, diese stehend mit hoher Haube oder Aufsatz und dem Scepter, rechts Aphrodite, sitzend, mit Sonnenschirm und Oelfläschchen, von Eros begleitet. An den Enden sind zwey unbekannte allegorische Dämonen zugesetzt, hinter Aphrodite ein Jüngling mit einem Diptychon, wie es scheint, und einer Aehre mit einem grossen Blatt, und auf der andern Seite eine Göttin mit grossen Flügeln, kurzem Unterkleid und einem Alabastron. (Darüber Herakles und Hesione. Rv. Festgebräuche).

64. Hydria (dreykenkelig) das. N. 1011 und Taf. 12. Die drey Göttinnen sitzen und zwischen ihnen sind Hermes und Paris stehend, so dass dieser Reihefolge und Symmetrie, die Darstellung des Acts selbst ganz aufgeopfert ist: allein auf die Figuren nicht auf den Sinn ist es abgesehen, nichts ist charakteristisch, nichts genau. Hermes steht mit übergeschlagnen Beinen auf den Heroldstab gestützt, Paris ist von ihm abgewandt und dreht den Kopf gegen Here um. Diese hat eine hohe Stirnkrone auf mit dem Peplos darüber, Scepter und einen Kranz in den Händen. Aphrodite hält eine Fruchtschaale, Fächer und Myrte neben ihr, Eros in kleiner Figur über ihr schwebend, Athene in der Panoplie. Als Andeutung der Scene, eines Gartens ist auch hier, wie öfters, ein Apfelbaum. (Darunter in längerer Reihe ein Todtenopfer um ein Heroon in zehn Figuren und ähnliche fünf Figuren auch auf der Rückseite des Parisurtheils). Mehr über diese Vase s. A. Denkm. 3, 331 ff.

65. Hydria das. N. 1020 und Taf. 13. Paris sitzt in der Mitte, auch hier zierlich in Asiatischem Putz mit Jagdspiessen, die andren vier Figuren stehn, vor ihm rechts Hermes, ihm zusprechend, dann Here, mit einer nur mit vier Zacken versehenen Stirnkrone, den Peplos mit der Rechten zierlich auf die Seite ziehend; auf der andern Seite Aphrodite, von Eros mit Tänia und Kranz geschmückt, auf einen Pfeiler gelehnt, und Athene, ohne Rüstung nur durch einen mit der Siegstänia umbundnen Palmzweig (heisst sie doch auch Nike). Die Göttinnen sind in ruhiger Stellung des Urtheils gewärtig. Unten ist des Paris grosser Hund.

66. Vase aus Basilicata im K. Museum zu Berlin. im Verzeichniss N. 904, Gerhards Apulische Vasenb. Taf. E, 6. 7. Paris sitzt in der Mitte, nackt, unterwärts in die Chlamys eingeschlagen. mit einem langen Stab und schaut sich um nach Aphrodite und Hermes; Here und Athene sind auf der andern Seite. Aphrodite ist sitzend, so wie Athene, sie ist bekleidet, nur der Arm bloss, aber dass sie ein Wassergefäss hält und Eros Salben auf sie herabträufelt, zeigt dass sie frisch aus dem Bade kommt. Here ist zierlich gekleidet, hat eine Stirnkrone auf und hält statt der Lanze eine lange Schnur wie aus Korallen. (Rv. Vier Palästriten)[31]).

67. Eine Vase in der an merkwürdigen Vorstellungen reichen Sammlung des Hauses Santangelo in Neapel. Paris steht in bescheidener Figur und Stellung indem er der Here zuhört, die vor ihm sitzend angelegentlich zu ihm spricht. Hinter dieser steht Athene, dann Hermes, der sein Geschäft ausgerichtet hat, als müssiger Zuschauer, Aphrodite aber sitzt oben, mit Oelfläschchen und Spiegel, zwey Eroten um sie. Hier ist also die Scene in dem Augenblick genommen, wo Here zuerst ihre Rede hält und noch nicht vorauszusehn ist, welche Wendung die Sache nehmen wird, wenn die entfernter sitzende Aphrodite zuletzt an die Reihe kommt. Eine Beschr. der Vase fügt de Witte hinzu in den Annalen des Instit. 17, p. 184.

68. Krater, 2 Palm hoch, mit hakenförmigen Griffen, gefunden zu Pisticci in Basilicata von dem Kunsthändler Barone gekauft und gleich nachher herausgegeben im Bullettino archeol. Napol. 1843 tav. 5. 6, mit Erklärung von Minervini p. 100—106, dann in Gerhards Archäol. Zeitung 1844 Taf. 4 S. 289—94. (Rv. Odysseus den Schatten des Tiresias citirend). Zuletzt Mon. d. I. IV, 18. Annali 17, 132. So vortrefflich die einzelnen Figuren gedacht und dargestellt sind, so kann man nicht sagen, dass sie so glücklich vertheilt seyen und unter sich und zum Ganzen so wohl sich zusammenfügten, wie diess bey so guter Zeichnung gewöhnlich der Fall ist. Es lag in dieser Hinsicht etwas Widerstrebendes in den gewählten Einzelheiten selbst. Der Here und Pallas übereinander entspricht nicht gehörig Aphrodite mit dem Eros neben ihr, wie gross er auch sey, dem Brunnenhaus nicht füglich die Hirschkuh. Es sind zwey Scenen vorgestellt, die Meldung des Hermes an Paris und die

31) Diese Vase bespricht auch O. Jahn Archäol. Beitr. S. 339.

Zurüstung der Göttinnen zum Kampf. Dass beyde Scenen auf demselben Plan und unter einander gemischt vorgestellt sind, zeigt wie weit das idealische Princip in der Composition reichte. Einen ähnlichen Fall sahen wir N. 61, während in dem Römischen Gemälde N. 69 der wirkliche Raum berücksichtigt ist. Im Paris ist hier so wie öfter der Hellenische Geschmack über das Asiatische Costüm Herr geworden: er ist nackt mit kleiner Chlamys, nur die Phrygische Tiare, und diese mit einem Greif verziert, und die zierliche Umschnürung der Beine sind zugelassen, um neben dem Jagdspiess und dem grossen Hund die Person zu bezeichnen. Dass Hermes den Heroldstab umgekehrt gegen den Paris hinrichtet, scheint eine Geberde, die einen Befehl oder Auftrag begleitet. Vorzüglich schön sind die weiten und reichen Gewänder der Göttinnen behandelt. Diese sind in den Vorbereitungen zu dem Kampfspiel der καλλιστεῖα deutlicher und ausführlicher begriffen als diess sonst irgendwo dargestellt ist. Wie sehr bey dieser Angelegenheit der Dichter der Kypria ins Einzelne ging, ist oben an dem Beyspiele, das die erhaltnen Verse in Bezug auf die Kypris geben nachgewiesen worden. Euripides lässt nur alle drey Göttinnen aus den Bergquellen die glänzenden Leiber sich baden als sie in die waldige Trift angelangt sind[32]). Nach der Zeichnung sind sie bey der stattlichen Wohnung des Alexanders angelangt wie N. 52, das zeigt der Brunnen mit Jonischen Säulen, woran aus zwey Löwenrachen (nicht Gorgonen) das Wasser in das in der Mitte angebrachte flache Becken sich ergiesst. Die beyden andern Göttinnen haben das Bad schon abgethan, und sind mit ihrem Anzug beschäftigt, während Pallas, der diess nicht anstehn würde, den Sprudel mit vollen Händen nach ihrem Gesicht führt. Sie hat die Arme entblösst und den schweren Helm abgelegt, zu welchem der Schild und die ungeheure, an dem Brunnen gelehnte Lanze im Verhältniss sind. Sie als sich badende darzustellen lag auch nah, da sie nach den Volksglauben die mächtigen Arme sich wusch wenn sie aus den Schlachten zurückkam[33]). Hier indessen ist die Absicht nicht bloss den Staub und Schweiss des Weges abzuwaschen, sondern zu gefallen, da auch Here sich nach dem Spiegel, der sonst der Aphrodite eigen ist, das Haar zu ordnen be-

32) In der Iphigenia in Aulis und Androm. 284—86. Helen. 676. Darauf bezieht sich die Inschrift des Damocharis auf ein Bad Anthol. Pal. IX, 633 (Brunck. Anal. III p. 70 n. 3). Ein Epigramm auf einen Brunnen ist auch im Corp. Insc. III n. 4535.
33) Callim. Lav. Pall. 5.

schäftigt ist. Beydes passt ganz zu einander, das Bad der Athene und die Bespiegelung der Here und die Behauptung des Kallimachos [34]), dass weder Pallas, als Paris den Idäischen Streit entschied, noch Here in den Metallspiegel oder in des Simois Wellen blickte, sondern nur Kypris das spiegelhelle Erz nahm und vielmals dieselbe Locke wieder umlegte, erleidet hier eine augenscheinliche Ausnahme. Aphrodite ist dagegen durch das Kaninchen auf ihrem Schoose hinlänglich bezeichnet, dessen Aphrodisische oder Erotische Bedeutung fest steht. Auch sind ihre Arme ganz bloss, die der Here nur halb, und Eros, der an ihrem linken Arm beschäftigt ist, indem er zugleich das Kaninchen spielend berührt, scheint ihr das goldne Armband zu befestigen. Uebrigens sticht der natürliche, im Süden und im Orient auch jetzt nicht bloss den Niedrigen eigene Gebrauch, das Wasser zum Waschen lieber in seiner Fülle am Brunnen selbst zu suchen als es sich in Gefässen füllen zu lassen, von Spiegel und vornehmen Schmuck weniger ab als es uns zuerst auffällt. Das Reh welches die Aphrodite anklotzt, als ob es ihren Einfluss verspürte, zeigt die Waldung an, worin Paris wohnt, wie N. 58 der Pardel. Dem grossen Streben nach Ausschmückung, das sich in diesem Gemälde, so in der Mitra des Paris und dem Hut des Hermes, in ihrer bey der Beschauung, wie in den Waffen der Pallas und auch in dem Brunnen verräth, verdanken wir es, dass an dem Brunnen auch eine wenig bekannte Sitte zum Vorschein kommt, die nemlich an Brunnen Votivbilder, auf Täfelchen gemalt und in kleinen Figuren, aufzuhängen und aufzustellen. Einige andre Beyspiele führt Minervini an [35]), und da der Umstand als blosse Verzierung die Vorstellung selbst nicht angeht, so will ich für jetzt ihn nicht weiter verfolgen. Oder wäre gemeynt dass das Zurücksinken der einen, das zu Boden liegen der andern weiblichen Votivfiguren durch die Nähe der gewaltigen Göttin erfolgte, da Götterbilder wie lebendig empfinden? Diess wäre doch zu barock. Auf dem Täfelchen oben ist eine Figur gemalt. Gerhard findet zwischen der Cäremonie in Argos das Palladium in Inachos zu waschen und dieser Scene wo Pallas selbst sich wäscht, die dem Paris zu gefallen wünscht, Aehnlichkeit und vermuthet darum in den kleinen Votivstatuen Badejungfern (*λουτροχόους*) wie in Argos. Diess ist

34) Ibid. 18—21.
35) Bullett. Napol. I p. 103. II p. 50. R. Rochette Peint. inéd. p. 404 ff.

zu verwundern, da der Brunnen der des Paris ist, der so wenig zum Bade des Pallas im voraus wie zum Waschen des Palladium bestimmt war. Auch ist nicht zu glauben, dass man Badejungfern so wie Götter zu Votivbildern wählte. Noch weniger wahrscheinlich aber ist die weitere Annahme, dass die sich waschende Pallas Anlass gegeben habe auf der Rückseite den Tiresias darzustellen, der dieselbe Göttin im Bade belauschte wozu die vereinigte Behandlung beyder Mythen in dem Hymnus des Kallimachos berechtige. Wäre diese Belauschung dargestellt, so hätte man auf irgend eine Vergleichung des Paris und des Tiresias, die im Sinne der Alten wäre, zu rathen wie etwa dass dort Göttinnen einem Sterblichen freywillig aber bekleidet sich zeigen, und hier einem andern der Anblick einer ohne ihren Willen und nackt gesehenen Göttin den Tod bringt. Da aber bei dem Odysseus am Eingang der Unterwelt der Maler kein Mittel hatte an jene andre Geschichte zu erinnern, so ist ihm auch nicht Schuld zu geben, dass er daran gedacht hätte. Höchstens hätte Kallimachos, der das Abwaschen des Palladium besingt und es durch das Baden der Pallas selbst erklärt oder es davon ableitet, zu ihren Bädern nach den Schlachten, die er aus der Sage anführt, und zu denen mit ihrer Freundin Chariklo, welche die Episode von Tiresias nach sich zogen, auch das am Brunnen des Paris genommene Bad hinzufügen können, wenn das Jemandem schicklich scheint: aber was giengen den Maler des Parisurtheils die andern Bäder der Pallas oder gar des Palladiums an? Erinnert man sich hingegen der oben zusammengestellten Vasen, die mit dem Urtheil des Paris die Andeutung seiner ernsthaften Folgen in irgend einer passenden Scene verbinden, so wird man eher vermuthen, dass der Schatten des Tiresias, so wie N. 59 die Klymene auf die in den Hades verwiesenen edlen Troer und Achäer hindeute oder wenigstens auch ohne diese nähere Beziehung eines der Abentheuer des Odysseus beliebig gewählt, passend genug finden um es als den Schluss dem Parisurtheil als Anfang gegenüberzustellen. Die beyden Gemälde würden daher nicht unter dem Titel Paris und Tiresias, sondern Paris und Odysseus zusammenzufassen seyn. Hierbey kann ich schliesslich nicht verhehlen, dass die Parisurtheile auch für sich allein, ohne mit einem neugierigen Odysseus verbunden zu seyn, mir als ein sehr unglücklich gewählter Gegenstand zu Hochzeitsgeschenken vorkommen würden; doch die ganze jetzt sehr beliebte Eintheilung der Vasenbilder nach der Bestimmung zu Geschenken bey verschiedenen Gelegenheiten kann man auf

sich beruhen lassen. Denn wenn auch darüber nichts ausgemacht ist und vielleicht nur sehr wenig sich zur Wahrscheinlichkeit erheben lässt, so bringen doch die sich ohne Ende wiederholenden spielenden Vermuthungen in dieser Richtung keine positiven Missverständnisse hervor wie manche andre Voraussetzungen und haben keinen andern Nachtheil als zu langweilen, wie alles unsicher Schwankende und Wesenlose zuletzt Jedermann ermüden muss.

Wandgemälde.

In den späteren Wandgemälden zeichnet das Parisurtheil sich keineswegs vor andren Gegenständen aus.

69. Bekannt ist das Gemälde aus dem Grab der Nasonen Taf. 34, Gal. mythol. 147, 637, wo im Gebirge die drey Göttinnen sitzend vom Weg ausruhen, während in weiter Entfernung von ihnen in einer unteren Reihe dem Paris, der bey seinen Heerden sitzt, Hermes den Apfel übergiebt, den er einer von ihnen zutheilen soll. Den Eros scheint Athene, da er vorauseilen will um die Aphrodite in Vortheil zu setzen, bey einem Flügel zurückzuhalten, nach einem Motiv, das Lucian sehr entwickelt hat, dass die Göttinnen eifersüchtig unter einander darauf sehn, dass keine die andre im Wettkampfe benachtheilige.

70. 71. In der oben erwähnten Sammlung antiker Gemälde von Fr. Bartoli im Vatican ist Fol. 42 Hermes dem Paris die Aepfel übergebend mit Landschaft, in einem Oval, und Fol. 22 Paris mit dem Apfel, vor ihm die drey Göttinnen einander umfassend wie die Grazien, nur alle nach derselben Seite gerichtet, alle nackt, alle gleich, nur ein Peplidion um die Mitte des Leibes flatternd, mit mehr als Lucianischem Hohn.

72. In den Bädern des Titus sieht man sogar die drey Göttinnen als Statuen auf Gestellen zur Verzierung einer Wandnische, alle drey fast ganz nackt gemalt, Venus mit dem Apfel und Amor, Minerva lächerlicherweise den Helm auf und Juno mit dem Pfau. Descr. des bains de Titus, Paris 1786 pl. 7.

73. 74. Auch in Herculaneum und Pompeji ist nicht viel, das hierher gehörte, entdeckt worden. In Pompeji sieht man im Haus des Meleager in einem Zimmer mit blauen und rothen Feldern das Urtheil des Paris, das im Mus. Borbon. 11, 35 edirt ist und von R. Rochette Peint. de Pomp. pl. 9 p. 153—167 [36]). Die Göt-

36) Was Mus. Borbon. 9, 51 als Paris und Helena gegeben

tinnen haben sich zur Schau ausgestellt, Here zieht den Peplos vom Gesicht ab und Athene setzt die rechte Hand in die Seite, beyde mit Zuversicht und Stolz; Aphrodite aber hat sich entblösst. Sie steht, während die beyden andern in die Höhe gerückt sind, gerade vor dem Paris mit Pedum, dessen Blick Hermes, der hinter ihm steht, auf diese nackte Schönheit hinlenkt. Den ganzen Unterschied der Zeiten oder des Kunstgeschmacks gewahrt man, wenn man den Charakter dieser Personen mit dem Anstand und der Würde, besonders der bessern Vasenzeichnungen vergleicht: innerhalb dieser im Ganzen niederen Auffassung ist die Ausführung und Zeichnung zu rühmen. Here fasst mit Anstand den Peplos über ihrem Haupt, und auch Aphrodite erinnert nur an die übliche Darstellung dieser Göttin, nicht an Absicht in dieser besondern Scene, so edel ist die Haltung. Dabey ist zu bemerken, dass das Gemälde, wie alle besseren, im Original noch weit mehr als in Abbildungen das Grosse des antiken Styls verräth. Oben sitzt unter Bäumen ein Jüngling mit Phrygischer Mütze, Pedum und Laute, der nichts anders als Paris seyn kann, eine zweyte Scene also, Paris in seiner Einsamkeit. Der Herausgeber bemerkt dass ein andres ähnliches, doch minder vorzügliches aus Herculaneum noch nicht veröffentlicht sey. Sonst ist mir, ausser dem oben erwähnten Paris und Oenone, in Pompeji nur ein Paris mit Pedum und einem Stier im Haus der einen Jagd aufgefallen, und Göthe gedenkt einer Zeichnung von Ternite, Paris dem der Liebesgott zuzusprechen scheine, in einem Rund.

75. Wie verbreitet und abgenutzt übrigens der Gegenstand auch in der Wandmalerey gewesen sey, kann man schliessen aus einem Spottbild aus einer dieser Städte selbst, nicht, wie uns N. 45 eines vorkam, auf den Styl der Darstellung, sondern auf die Sache selbst. Vor einem Hahn auf einer phallischen Herme sieht man eine Indische Henne, eine Gans und eine Ente, die man ohne Zweifel lieber als einen Scherz auf Paris und die drey Göttinnen vor ihm beziehen, als daraus abnehmen wird „dass alles in der Natur der erzeugenden Kraft huldigt[37]). Einen Spott plumperer Art auf die Geschichte enthält ein Spiegel unten N. 116.

---

ist, gleicht eher einem vorhergehenden Bild mit Kassandra und Apollon (oder ist die Figur weiblich?) Vgl. Archäol. Zeit. 1845 S. 65.

37) Musée R. de Naples, peintures, bronzes et statues érotiques du Cabinet secret — par M. C. F (amin). Paris 1836 pl. 54. Daselbst ist Aeneas mit Anchises auf dem Rücken und Julus an

Basreliefe.

Weit bedeutender sind für diesen Gegenstand die Basreliefe: nur an Etrurischen Sarkophagen ist das Parisurtheil nicht bekannt, darin irrt Müller (Handb. §. 378, 2). Drey Sarkopagseiten sind allein in Rom, von denen die zwey bedeutendsten durch E. Brauns Bemühung eigentlich erst an das Licht gekommen sind, die dritte jetzt ganz unbekannt zu seyn scheint. Der Grund warum das Urtheil des Paris so häufig für Römische Sarkophage gewählt worden, wird von Schwenck treffend angegeben[38]. Venus, die den Preis erhielt, war die Ahnmutter der Aeneaden, wie die Römer sich gern nennen hörten[39].

76. Der Schönheit nach nimmt die erste Stelle ein eines der Basreliefe des Palasts Spada in Rom, in der schönen Ausgabe der Zwölf Reliefe von E. Braun 1845 Taf. 7, schon früher bey Guattani Mon. ined. T. 7 tav. 28 (1805) wo tav. 29 auch das gleich grosse Relief mit dem Flussgott, das aus der vollständigeren Composition des folgenden herausgenommen ist. Dem Paris, wie er in müssiger Ruhe seine Rinder weidet und bey einer Eiche an einem verfallenden Sacellum sitzt, in zierlicher Phrygischer Tracht, ist Eros genaht und flüstert ihm zu. Am schönsten ist diess wiederholt in einem Bruchstück der edelsten Griechischen Sculptur, das ich in Venedig 1843 bei Herrn von Steinbüchel sah und das an S. M. den König von Preussen übergegangen ist. Der Eros ist hier ein sehr kleines Kind und hat den Paris mit dem Kindeshändchen am Ohr oder am Haare gezupft, der sich daher rasch und ernst umgewandt hat, doch schon mit gespannter Theilnahme dieser Erscheinung still hält. Lauschend setzt er die Finger der rechten Hand an das Ohr indem der linke Ellbogen auf der rechten Hand gestützt ruht. Nur bis unter diesen Arm ist das Relief erhalten, auf dem man übrigens auch hinter dem Paris

der Hand als ein Kerkopithek oder Kynokephalos langschwänzig und phallisch. Auch Gerhard bezieht auf einem Spiegel Hahn und Henne auf Paris und Helena S. 10 Not. 49.

38) Rhein. Mus. 1842 1, 635.

39) An einer Büchse aus Ruvo in der Kunsthalle zu Karlsruhe auf dem Deckel Paris, Helena und Eros.

ein paar der Verzierung nach hölzerne Säulen seiner Wohnung (wie auf der Vase N. 49. 50), von einem Baum aber keine Spur sieht. In meiner Zeichnung ist das Werkchen umrissen als ob es ein Ganzes für sich bildete. Dann würde es in so fern dem schönen Gemälde gleichen bei *Ternite* Neue Folge N. 30.

77. Das Ludovisische Relief das Winckelmann nur flüchtig erwähnt hat und das seit jener Zeit keinem einzigen Archäologen wieder zu Gesichte gekommen zu sein scheint, wurde zuerst mit der grossen Ruveser Vase oben N. 59 zusammen, dann in den Mon. d. I. 3, 29, Annali 13, 84— 90 und in der N. 81 zu erwähnenden Abhandlung und als Vignette in den Zwölf Reliefen zu Taf. 7 edirt von E. Braun; in vollkommnerer Zeichnung wird es einst erscheinen in der von Braun veranlassten Zeichnung der sämmtlichen Ludovisischen Antiken von Riepenhausens Meisterhand, die bis jetzt noch keinen Verleger gefunden hat. Die Mitte dieser schönen Composition sind Paris und Oenone, die linke Seite nehmen die Göttinnen und Hermes [49]), unterhalb die Kühe des Paris ein. Juno und Pallas sind wie nach ehrwürdigen Statuen und die Eitelkeit der Venus beschränkt sich darauf, dass sie ihren Peplos in einem Bogen über sich flattern und das Unterkleid über die eine Schulter etwas herabgleiten lässt. Auf der andern Seite sind verschiedne Götter, aber meist modern hergestellt in Stuck, vermuthlich jedoch zum Theil nach Ueberbleibseln der abgestossenen Figuren [50]). Am erhaltensten ist in der Höhe der Berggott; denn darin kann ich mit Braun nicht übereinstimmen, dass diess Jupiter sey, so wenig sonst die Stelle diesem unangemessen wäre. Auch Zoega hat die Figur gefasst so wie ich, er sagt in seiner ungedruckten Beschreibung des Basreliefs: Antichi sono Giunone, Minerva, Mercurio, Venere, la Ninfa colla siringa, citata da Winckelmann Mon. ined. p. 156 e creduta Enone, Paride, l'Amorino, il Genio montagnardo di carattore Erculeo assiso sulla pella di fiera e tenendo nella sinistra la clava appogiata sulla coscia sinistra, la Ninfa col pedo; moderni il fiume, due Ninfe e il carro del Sol. Merkwürdig ist es, dass die Vase in Carlsruh (N. 59) diesen Sol rechtfertigt und sehr wahrscheinlich

49) Der auf der Schulter hängende Hut des Hermes ist wie am Sarkophag Casali.

50) Platner in der Beschr. der Stadt Rom 3, 2 S. 581 sagt, „dass an den Figuren sich starke Ergänzungen von Stuck befinden."

die Vermuthung Brauns dass der Ergänzer und Rafael in der durch Marcanton uns erhaltnen Composition ein andres jetzt verlornes Monument benutzten. Unter due Ninfe versteht Zoega die Diana mit.

78. Das Pamfilische Relief bey R. Rochette Mon. inéd. pl. 50 p. 266 und richtiger in den Mon. d. I. 3, 3, am richtigsten Annali T. 11 tav. H, mit Brauns Erklärung p. 314—322. Dieser Composition ist eigenthümlich, dass die Seite links von Paris durch drey Nymphen, indem die Thiere klein und untergeordnet sind eingenommen wird, nach dem von Braun angeführten Motiv, welches Euripides in der Iphigenia wiederholt gebraucht (180. 1291), dass die Scene bey schönen Quellen im blumigen Thal vorfiel. Der Künstler war ein Freund des Nackten, wie die Gruppe des Paris, des Mercur und der Venus zeigt. Diese hat sich ganz nackt ausgestellt mit der Würde einer Phryne. Auch Juno, die vom Pfau begleitet ist, hat die eine Brust entblösst und ziert sich mit dem hochgeschwungnen Peplos; nur Pallas steht als die dritte in ihrer gewohnten Rüstung und Haltung. In der Ecke liegt der Skamander und über ihm sitzt auf dem Ida entfernter in kleiner Figur Zeus, vor welchem ein bärtiger Greis steht. Für Nereus oder einen Propheten überhaupt kann ich diesen nicht halten, da er zu Zeus gewendet ist und zu sprechen scheint, an welchen keine Weissagung sich richtet. Ich habe über ihn keine Vermuthung. Die Gegenwart des Zeus hat hier keinen besonderen Nachdruck, da er auf ähnliche Art auch bey dem Raub der Persephone, wie Braun anführt, als der Allwaltende vorkommt und der Ida insbesondere als sein Sitz und seine Warte von selbst an ihn denken lässt. Die so abgeschlossene Composition ist an beyden Seiten durch mehrere Figuren erweitert worden, eben so wie eine mit Achilles in Skyros, vermuthlich von Algardi, der den Pallast ausführte, wie R. Rochette bemerkt, und zwar bloss um gegebene Räume an der Aussenwand symmetrisch auszufüllen.

79. Eine ähnliche Composition, aber unvollständig hat Beger Spicil. p. 135 und Bellum et excid. Troj. tab. 7 aus den Handschriften des Pighius Fol. 259. Von den Nymphen sind zwey übrig, so wie N. 80. Paris sitzt nach derselben Richtung, rechtshin, ist aber ganz bekleidet, so wie auch Venus, hinter welcher der Peplos sich von unter den Hüften bis zum Kopf in einen Bogen stellt; vor ihr ist Amor. Die drey Göttinnen von welchen Juno sitzt, sind eigenthümlich im Halbkreis geordnet, Mercur in

dessen Mitte über der Venus schwebt Victoria herab wie N. 80 und auf der Vase N. 61. Oben sechs Thiere [51]).

80. Ganz übersehn in neuerer Zeit ist eine grosse sehr beschädigte Sarkophagplatte in Villa Medicis in Rom, vermuthlich hoch an der Wand des Palastes, ausführlich beschrieben von Zoega und gestochen in Spence Polymetis or an enquiry concerning the agreement between the works of the Roman poets and the remains of the ancient artists Lond. 1755 pl. 34 p. 246. Sie enthält zwey Scenen, den Streit der Göttinnen bey der Hochzeit des Peleus, an welchen N. 59 nur erinnert ist durch die Halbfigur der Eris, und das Urtheil des Paris, und zwar seltsamerweise die erste dieser Scenen auf der rechten Seite des Betrachters, die andre auf der linken. In der ersten sind vorgestellt, oberhalb der Genius des Pelion, unter einer Grotte oder einem ausgespannten Tuch (im Stich das letztere), auf der Spitze des Felsbergs Jupiter mit Blitz und Adler, hinter ihm Diana mit Mond und Peplosbogen, links von ihr eine männliche (im Stich weibliche) Figur, deren Kopf beschädigt ist. Etwas tiefer ist nur ein Fuss übrig, aber Raum genug für Peleus und Thetis. Rechts von Jupiter ist Merkur, die Dioskuren kommen an neben einander in Galopp [52]), hinter ihnen geht Sol mit Viergespann aus einem grossen und flachen Bogen, in Form einer halben Ellipse, hervor (im Stich ein Bogen des Peplos, worauf drey Zeichen des Thierkreises zu erkennen sind). Von grösserer Gestalt sind die Figuren unter dem Berg, Tellus oder Thessalia, Peneus, Oceanus und Tethys, in deren Mitte Eris, geflügelt, in der Linken einen Palmzweig, in der verlornen Rechten vermuthlich den Apfel, die drey Göttinnen in einer Reihe hinter einander, Venus voran, Minerva die hinterste, den Berg hinanschreitend nach der Eris zu: endlich Venus noch einmal mit Mars. Die letzte Figur ohne Zweifel Victoria, wie N. 59. 61. 79, und dieselbe vermuthlich auch in der andern Abtheilung die Figur, welche Zoega Eris nennt.

51) O. Jahn hat in den Ber. der kön. Sächs. Ges. der Wiss. 1848 Taf. IV, 1 die Zeichnung des Pighius gegeben mit der von mir mitgetheilten Zoegaschen Abhandlung und einer genaueren Erklärung der Nebenfiguren S. 55—69 und bemerkt: „Es scheint mir unzweifelhaft, dass das Relief bei Beger Spicil. p. 135 dasselbe ist (mit dem in Villa Medicis), die andere Hälfte ist eben daselbst S. 131." Derselbe sieht statt des Peleus und der Thetis die nach dem Urtheil zu Zeus zurückkehrenden Göttinnen, Aphrodite von der Nike geleitet.

52) Appulejus in dem Pantomimus des Parisurtheils: jam singulas obibant comites, Junonem quidem Castor et Pollux.

81. Die Hochzeit des Peleus ist mit dem Urtheil des Paris auch verbunden an einem Ring aus Knochen im Besitz des Grafen Fossati in Babriano, welchen Braun bekannt machte. (Il giudizio di Paride p. 14 in Paris bei Didot 1838)[53]. Die Arbeit ist aus der Zeit der barbarisch gewordnen Kunst, die sich jedoch von der noch barbarischeren an der Kylix des Xenokles merkwürdig genug unterscheidet. Eris schleudert den Apfel über das zu Tisch gelagerte Brautpaar in den Saal; wer die drey andern Personen seyen, ist nicht klar. Eben so wenig, ob aus Absicht oder Unwissenheit nicht Paris sondern Mercur der Venus den Apfel hinhält: denn selbst wenn der Ring zerbrochen war und etwas fehlen sollte, so sind die Figuren des Mercur und der Venus unverletzt. Ein Knochenrelief mit einer andern Geschichte aus der Reihe der Troischen von verwandter Art der Kunst befindet sich in Cleve in einer Kirche und ist edirt in den Jahrbüchern des Vereins für die Rheinischen Alterthümer am Rhein V. VI Taf. 7. 8.

82. Aus Villa Borghese im Louvre, Mus. Napol. II, 58, bey Clarac Musée de Sculpt. pl. 214 n. 235 p. 646. Der Apfel geht durch die Hand des Amor an Venus, welche halb von dem Mantel verhüllt ist; Juno, grösser als die beiden andern, thront in der Mitte, neben sich den Pfau.

83. Dieselbe Vorstellung, nur mit dem Unterschiede dass Paris den Apfel über den bittenden und mit seiner Fackel gerade auf ihn eindringenden Amor weg selbst der Venus reicht, dass diese durch ein Unterkleid (ohne Peplos) verhüllt ist und indem sie die Hand ausstreckt den Apfel zu empfangen, sich umwendet um der Juno zu verkündigen: mein ist der Sieg[54]), Juno hat als Lucina eine grosse Fackel[55]). Diess an dem grossen Sarkophag aus der Nähe von Bordeaux, über dem Besuch des Endymion, neben einer Rüstung zur Jagd auf wilde Thiere, wie Visconti dem ersten Herausgeber bemerkte, Antiqu. Bordelaises. Sarcophages trouvés etc. Bordeaux 1806 (p. 26), Millin Voy. pl. 76, 1. jetzt im Louvre, Clarac pl. 165 n. 236, auch bey R. Rochette Mon. inéd. pl. 76, p. 268.

84. Ein von dem Herzog von Anhalt-Dessau in Rom gekauftes Urtheil des Paris erwähnt Winckelmann Mon. ined. p. 6, wo

---

53) S. die Anzeige von O. Jahn in der Zeitschr. für Alterthumswiss. 1839 S. 285–292.

54) Coluth. 169 εἴξατέ μοι κ. τ. λ.

55) „L'oiseau placé près de Junon est une oie, Lenormant Nouv. Gal. mythol. p. 75“ (de Witte).

Juno ebenfalls sitzend, mit der Fackel und dem Pfau unter dem Throne dargestellt war.

85. Bey einem Landhaus ohnweit Dijon fand Millin Voy. au midi de la France 1, 263 Paris sitzend, sein Hund neben ihm, der Venus den Apfel reichend, die durch Amor geführt wird.

86. So hält an der bekannten Ara des Faventius Mercur den Apfel in der Hand, nach welchem der sitzende Paris langt; die Göttinnen aber stehn hinter dem Mercur und nur Venus ist halb entblösst. Die Ara Casali wurde zuletzt edirt von Fr. Wieseler, Göttingen 1844.

87. Zwey nach dem Schnitt der Platten zu einander gehörige Reliefe stellen vor die eine den Paris die Syrinx blasend, das Pedum in der Linken einen Hund neben sich, hinter einem Baum; die andere Venus, mit fliegendem Peplos in Eile, die den Apfel empfangen hat und in der Linken vielleicht eine Palme hält; in den Engravings and etchings of the principal statues, busts, bas-reliefs etc. in the Collection of Henry Blundell at Ince Vol. 2 pl. 99.

88. Von einem Bruchstück in Korfu bey Hr. Theodochi gab Hr. Passalendi daselbst in einem Brief an Münter diese Notiz: frammento di bassorilievo in argilla con trè figure in piedi, tutte ricoperte, dinanzi alle quali stà ritta in piedi una quarta col capo scoperto e adorno di lunga chioma, avente nella destra una spezie di asta ò bacolo pastorale, che potrebbe prendersi forse pel giudizio di Paride.

89 a. Ein Stück von einem nicht hohen Fries von gebrannter Erde, das ich bey Hr. Vescovali in Rom traf, enthält Paris sitzend, Mercur, Venus in kecker Stellung, halb nackt, Juno, Minerva mit grossem Schild.

89 b. In Andros glaubte L. Ross (Reisen auf den Griech. Inseln 2, 20) auf einer grossen Marmorplatte, fast einen Meter ins Gevierte, das Urtheil des Paris zu erkennen. Die drey Göttinnen, bis auf die Füsse bekleidet, Athene in der Mitte, auf einem Felsen sitzend, den Schild am linken Arme; Aphrodite mit hohem auf dem Wirbel zusammengefassten Haar und mit Ohrringen, legt so wie Here eine Hand auf die Schulter der Pallas. Paris, die letzte Figur zur Rechten des Beschauers, ist nackt, nur mit dem Mantel über die Brust und den linken Arm. An dem obern Rande des Basreliefs in der Mitte eine Maske des bärtigen Dionysos mit Stierhörnern, neben dieser Pan, auf der andern Seite fehlt die Figur, Zeichnung und Arbeit sind sehr gut, „etwa aus der

Makedonischen Zeit.“ Le Bas, der das Relief zeichnen liess und bekannt machen wird, sieht darin une variété d'une classe de monumens votifs très-importants dont le sens n'a pas encore été bien déterminé, und bemerkt dass Ross das Gewölbe der Grotte für Wolken genommen habe (Revue archéol. 1846 3, 287).

89 c. Im Museum zu Darmstadt ein Stück eines Candelaberfusses von rosso ant. Unten Weinranken in welchen Kinder spielen und weiter oben Juno, Minerva und Venus, zu welchen Paris nicht gefehlt hat; erwähnt auch von Quandt in der Reise in das mittäg. Frkr. S. 347, abgebildet Lehne röm. Alt. d. Donnersb. Taf. 12, 52.

Für *Lampen* war der Gegenstand besonders geeignet, man findet ihn öfters.

90. 91. 92, bey Passeri Lucerne 2, 17. Barbault Rec. de div. mon. p. 37.

93. Auch an einem Degenknopf aus Bronze wurde er bemerkt, Paris der Venus den Apfel reichend, er selbst und die Göttinnen nackt. Creuzer Abbild. zur Symb. 1819 Taf. L S 19 f. ungefähr von dem Schlage wie das angeführte Kunstwerk in Knochen; die dicke nackte Minerva hält Schild und Lanze auf den Rücken zurück: scheuslicher Witz. Creuzer bemerkt Wiener Jahrb. 1847 3, 174. „dass man jetzt wohl erst fragen müsse, ob diess Relief auch antik sey, um so mehr da Arneth in diesen Jahrb. CXIII S. 31 N. 9 nachgewiesen hat dass die Cinquecentisten diese Scene auf Kameen nachgebildet haben.“

Auf *Münzen* kommt das Parisurtheil seit der Zeit Antonins des Frommen vor.

94. 95. Zwey von Skepsis unter Caracalla, wo Pallas, Venus Juno, alle bekleidet, vor dem sitzenden Paris stehn, unterscheiden sich dadurch, dass auf der einen Amor vor der Venus von einem Cippus sich herabschwingt, auf der andern mit dem einen Fuss auf dem Ida steht und den andern erhebt. Auf beyden ist ein Baum, dessen Zweige die Nymphe des Ida gefasst hält, mit der Beyschrift *IΔH* auf der ersten, Mionnet 2, 670 n. 257 (un arbre aux branches duquel s'attache une femme étendue). Supplém. 5, 580 n. 506 (un arbre auquel monte une femme en habit court, qui est suspendue par les mains). R. Rochette Mon. inéd. p. 262. Die Nymphe Ida, als eine andre Oenone, buhlt mit Paris nach Propertz 2, 32, 35—40, wo frühere Herausgeber aus Irrthum die Oenone selbst verstanden haben während Hertzberg in seiner

Uebersetzung (1838) unbegreiflicherweise die Venus sich dem Paris hingeben lässt.

96. Auf einer von Tarsos unter Maximin stehn Venus und Pallas, Juno nimmt thronend die dritte Stelle ein, Paris, sitzend, hält den Apfel in der Rechten, Pedum in der Linken. Mionnet 3, 640 n. 513.

97. Seltsam ist die Münze Antonins von Alexandria. Mionnet 6, 234 n. 1585 [56]). Auf einem Felsen, der den Ida vorstellt, wie der der Farnesischen Gruppe den Kithàron, stehn die Göttinnen und darunter sitzt Paris, mit Phrygischem Hut und Pedum, und steht Mercur. Indem dieser zu Paris spricht und nach den Göttinnen deutet, hat Venus, die oberhalb nackt ist, den Apfel schon in der Hand (Spon giebt ihn irrig dem Mercur) und ein Amor schwebt mit einem Kranze über ihrem Haupt, Juno steht mitten, Pallas zuletzt.

98. Eine andre Münze, auch von Alexandria, stellt nur den Paris vor, die Kithar spielend (nicht den Orpheus), umgeben von vielen Thieren, Zoega N. A. p. 181 n. 159, Mionnet 6, 334 n. 1586.

Unter den *geschnittnen Steinen* hat

99 der Onyxcamee des Museums zu Florenz eine anmuthige Composition. Den sitzenden Paris fasst Amor von hinten um den Hals, Mercur, Pallas, Venus, Juno; diese thronend, wodurch allein sie von Venus sich unterscheidet, die ebenfalls ganz bekleidet ist. Die Folge der Göttinnen wie N. 51. 94. Zannoni Gall. di Fir. Cammei tav. 22, 1.

100. Aehnlich ist der Carniol Jenkins (Dolce R. 16). Mercur führt die Göttinnen vor, Pallas, Venus, Juno, Amor ist bey dem Paris. Visconti Opere varie 2, 269 n. 356. Visconti nennt mit Unrecht die dritte der Göttinnen, welche sitzend ist, Venus. Den schönen Cameo Ludovisi mit einer ähnlichen Vorstellung erklärt er für ein Werk des sechzehnten Jahrhunderts.

101. Ganz bekleidet sind die Göttinnen und Paris auch auf einem Sardonyx in Begers Thes. Brandenb. 1 p. 43, auch bey Montfaucon 1 tab. 108 [57]).

---

56) Morell. Spec. n. 11. Patin Judic. Par. 1679. Spon Rech. diss. 17 p. 221. Zoega N. A. p. 180. Millin Gal. mythol 151, 538.

57) „Wer ferner fragt, ob denn Köhler kein Auge gehabt für jenen ebenfalls schon durch seine Grösse imponirenden Kameo mit dem Urtheil des Paris, der durch Farbenglanz und untadliche Meisterschaft der Arbeit selbst die bewunderten noch grösseren Werke der Glyptik sämmtlich übertrifft; oder ob er etwa sich mit der

102. Die muthwillige Auffassung, die wir aus Properz und Lucian kennen, drückt der zweyte Florentinische Stein aus, Zannoni tav. 22, 2[58]). Mit Derbheit heisst Paris, der hier Jagdspiesse hält, die Göttinnen sich ihm nackt zu zeigen und sie thun es mit Frechheit.

103. Widrig und plump ist der Maffeische Stein bey Montfaucon 1 tab. 108, 2, wo in der Mitte der nackten Göttinnen Pallas nackt den Helm auf hat wie N. 72, Mercur dem Paris den Apfel übergiebt.

104. 105. 105. Die Göttinnen vor dem unter einem Baum sitzenden Paris sind auch im Stoschischen Cabinet in drey antiken Pasten, nackt ohne Mercur 3, 1. 195 p. 354, mit Mercur n. 196, mit Amor dazu, aber verschieden im Costüm n. 197[59]).

107. Mercur allein, mit Heroldstab und dem Apfel, ist unter den Impronte dell' Instit. archeol. cent. 4, 16[60]).

Auf *Etrurischen Spiegeln* endlich finden sich folgende Vorstellungen.

108. Lanzi II tav. 12 (8), Gal. mythol. 151, 535, neu gezeichnet in Gerhards Etr. Spiegeln 182; der Spiegel ist im K. Museum zu Berlin. Mercur richtet dem Paris den Auftrag aus; die beyden Namen beygeschrieben. Die Säule bedeutet des Paris Haus (N. 49), obgleich auch ein Baum sichtbar ist; er sitzt auf einem Felsen, seinen Hund neben sich.

Häufig ist das Urtheil vorgestellt.

109. Bey Gori Mus. Etr. 2, 138 sitzen Paris und Mercur gegenüber; dieser hat einen Knotenstock als Wandrer, wie bei Gerhard Etrusk. Spieg. Taf. CLXVIII, so wie auf der Vase N. 55 ein blosses Stäbchen statt des Kerykeion. Zwischen Beyden die Göttinnen. Juno und Minerva stehen gegen die Venus, die fast ganz nackt ist und stolz den Arm in die Seite setzt, zurück, zum Theil bedeckt von dem Arm der Venus und dem des Paris, und sind ohne Unterscheidungszeichen. Nackt ist auch Paris unter seiner

---

armseligen Begerschen Abbildung begnügt habe?" Tölken Sendschr. an die k. Ak. der W in St. Petersb. 1852 1 S. 7.

58) S. de Witte in den Annalen des Instituts 17, 355 Not. 2.

59) Die folgende Paste N. 198, Paris vor einer kleinen Statue, findet sich wieder. Impronte d. I. a. 6 35. Bullett. 1839 p. 109.

60) S. de Witte in den Annalen des Instituts 17, p. 205 und 206 not. 1.

Chlamys. Die ganze Composition ist durch die Rundung des Spiegels bedingt [61]).

110. 111. Dieselbe Vorstellung, nur mit Auslassung der einen von beyden in den Hintergrund gestellten Göttinnen, wie auf den Vasen n. 28 und 62 eine fehlt, ist in Causei Mus. Rom. 2, 21 (auch bey Beger Bell. Troj. tab. 8), und diess mit geringer Verschiedenheit wieder bey Dempster Etr. reg. 1, 38. Gerhard Spiegel CCVII, 2 erkennt Helena, Venus, Paris und vielleicht Menelaos, wo dem Paris noch dazu das einzige Kennzeichen, die Phrygische Mütze, fehlt. Man sieht daraus, dass sich auf die Richtigkeit der Vorstellungen bey den Spiegeln nicht immer zu verlassen ist, und schon ihre grosse Menge und die fabrikmässige Beschaffenheit so vieler macht, dass einzelne Verstösse auch in besseren uns weniger auffallen dürfen.

112. Caus. 3, 4 sitzen ebenfalls Paris und Mercur gegen einander über und neben der nackten Venus ist nur Pallas mit dem Helm.

113. Nochmals dasselbe, nur so dass statt der Juno die Pallas fehlt, auf einem Spiegel des Cab. Durand n. 1963, der in das k. Münzcabinet zu Paris gekommen ist. Wegen der Auslassung der einen Göttin ist der Zeichner anzuklagen, den der gegebene schwierige Raum zu dieser Freyheit veranlasste.

113*. Zwei Spiegel im Musée Thorwaldsen I p. 174 n. 165. 166. 167, wovon keiner edirt.

114. Wenn zwey Göttinnen fehlerhaft scheinen, so ist die Abkürzung erträglich, dass Venus allein mit Mercur und Paris auf einem Spiegel verbunden sind, welchen Gerhard besitzt, Metallspiegel S. 25. Er ist edirt in dessen Spiegeln 190. Venus ist bekleidet und hat einen Aufsatz mit sechs Zacken auf dem Kopfe Gerhard Taf. CLXC.

115. Gerhard CCXXXIV. Dagegen ist Paris weggelassen, dessen Stelle hier die nachte Venus einnimmt, auf dem Spiegel

61) R. Rochette Mon. inéd. p. 266 not. 1 verwirft wegen der Keule die ganze Erklärung. Aber da doch Paris und die drey Göttinnen nicht zu verkennen sind, so könnte Hercules nicht wohl anders als im Gegensatze zu Paris verstanden werden und eine Fabel, wonach Hercules und Paris den Göttinnen Urtheil sprächen, ist nicht weniger als ein Hermes mit der Keule anderwärts nicht nachweisbar. Uebrigens zählt auch Gerhard über die Metallspiegel S. 25 diesen Spiegel zu denen, welche fremdartige Zusätze zu dem alten Mythus angenommen hätten.

aus Orvieto in den Annali d. I. a. V tav. F. Cab. Durand n. 1962, Gerhard Spiegel 184. Juno ist durch die Krone, Pallas durch die Lanze ausgezeichnet. Paris hält nicht einen Apfel, sondern ein Oval, noch länglicher als ein Ey in der Hand; und ob auch diess nur Fehler einer Copie oder von Bedeutung sey, möchte schwer zu entscheiden seyn. Auf der Rückseite dieses Spiegels sieht man Turan mit zwey andern Göttinnen (Bullett. 1833 p. 96), vermuthlich was Gerhard Spiegel 183 von einem Spiegel in Orvieto als einen besondern Spiegel giebt.

116. Auf einem zweiten Spiegel bey Gori M. Etr. 2, 129 scheint, bey Wiederholung dieser viel verbreiteten Vorstellung, nur ein schlechter Scherz zur Abwechslung angebracht zu seyn. Venus, ganz nackt, nimmt die Mitte ein unter den drey Göttinnen. Der sitzende Paris, der sonst hier und da die Göttinnen sich entblössen heisst, hebt hier seinerseits sein Gewand bis hoch heran auf[62]). Man vergleiche das Wandgemälde N. 75. Die Figur zur Verzierung des Griffs scheint hier die Eris zu seyn.

117—125. Aus Gerhards Spiegeln kommt hinzu 168 Herakles, Paris und die drei Göttinnen. Derselbe Spiegel oder ein ähnlicher bei Gori Mus. Etr. 2, 128 und Gall. Omer. 2, 224 p. 202 als Urtheil des Paris „Mercur mit Keule" 185. „Urtheil des Paris. Zwey der Göttinnen unbekleidet. Im Jahr 1841 zu Rom gezeichnet." 186. „Urtheil des Paris, Juno thronend. Spiegel von Cäre im Besitz des Herausgebers." Diese Juno uud eine der beyden andern Göttinnen haben Mützen wie Paris, der ihnen gegenübersitzt, alt ist und im Sprechen begriffen ist. Wenn das Urtheil gemeynt ist, so ist das hässliche Bild wenigstens nicht ein Ausdruck desselben. 187. Im Römischen Kunsthandel gezeichnet: Paris mit einer knotigen Keule, wie sie auch auf einem Spiegel mit dem Urtheil des Paris im Museum zu Parma von Cavedoni nachgewiesen wird Bullet. di Roma 1847, p. 73, steht keck zwischen den drey Göttinnen. Roheste Zeichnung und die Göttinnen ohne

62) Dass dieses nur aus „gaucherie" des Künstlers, also unabsichtlich und ohne Obscenität sey, wie R. Rochette p. 265 not. 5 annimmt, da er doch ein Versehn der Unwissenheit wie die mit dem Caduceus eines Vorbilds verwechselte Keule nicht zugeben will, ist schwer zu glauben. In Gerhards Spiegeln 207, 4 ist das schlechte Ding als „Helenas Hochzeit mit Paris in Gegenwart der Grazien (von zwei Grazien)" gegeben und diess wird durch die Vergleichung mit 207, 3 unterstützt. De Witte in den Annalen des Instit. 17, 208 Not. 3. zieht dieser Erklärung „die von mir befolgte" Gorische vor.

alle Attribute, wie auf dem vorigen. 188. „Paris, Venus und die (zwey) Horen, im Vatican, nach Micali Mon. ined. 20, 2." Warum nicht die drey Göttinnen ohne Attribute? 189. Venus ganz nackt, welcher Paris, ihr gegenüber sitzend, den Apfel reicht. Der Apfel ist so gross, dass Paris die Hand weit öffnet. 192. „Minerva, Juno, Paris und Mercur, Spiegel des Vaticanischen Museums nach M. Gregor. 1, 34, 1." 193. „Aehnliche Darstellung, der Durandsche Spiegel n. 1964," wo Paris für Atys genommen ist; jetzt im Pariser Münzcabinet. 194. „Paris, Mercur (gegenüber sitzend) und zwey Göttinnen (ohne Kennzeichen), stehend, im Jahr 1836 bey dem Kunsthändler Vescovali gezeichnet." 195. „Aehnliche Darstellung, die Göttinnen sitzend" und Mercur, der zum Paris gesticulirend spricht. „Eine der gefälligsten Darstellungen des Parisurtheils" auf einem Spiegel zu Lausanne in Gerhards Archäol. Anz. 1852. S. 154.

Andre Spiegel enthalten Veränderungen oder Zusätze verschiedner Art, so ein unedirter des Collegium Romanum, wovon in der Beschreibung Roms 3, 3, 489 N. 11 eine Erklärung versucht ist. Doch ist nicht einzusehn, warum man noch von Urtheil des Paris sprechen will, wenn dieselben drey Göttinnen mit Apollo und Hercules vereinigt sind, wie auf dem Spiegel bey Micali Mon. 1833 tav. 49, Annali d. I. 583, Gerh. Spiegel 167. Dass die Composition mit der andern übereinstimmt, erklärt sich aus dem Kreisrund, worin sie einzuschliessen war und dem gleichen Verhältniss von zwey männlichen und drey weiblichen Figuren.

Nachtrag.

„Hydria des Lord Northampton mit dem Urtheil des Paris: die drei Göttinnen von Paris und von Zeus entlassen. Scheint in den Verzeichnissen bei Welcker und den meinigen nicht enthalten und verdiente daher näher beschrieben zu werden." Gerhard in der Archäol. Zeit. 1846 S. 340.

Unter den Vasen des Hrn. Blayds bemerkte ich „von Gefässen mit röthlichen Figuren ein Oxybaphon mit dem Urtheil des Paris. Dieser ist bekleidet, mit einem Petasus bedeckt und hält auf einem Felsen sitzend einen Hirtenstab; die drei Göttinnen stehen vor ihm, Pallas bewaffnet, Aphrodite verschleiert und ein Scepter haltend, dagegen der Apfel nicht in ihrer, sondern in Hera's Hand bemerkt wird." Birch in der Archäol. Zeit. 1846 S. 296.

Grosse Vase mit rothen Figuren aus Gnathia bei Barone. Bull. Napol. 1847 p. 19s.

Andere neue Parisurtheile in demselben Bull. Napol. 1848 p. 90. 103 tav. 6; ein anderes in einer Privatsammlung (vermuthlich Santangelo).

„Zu Paris im Louvre kommen auf einer Vase vier Frauen vor, ich halte die vierte für Iris wie diese auf einer von Ihnen herausgegebenen Berliner Vase (N. 1640 Gerhard Etrur. und Campan. Vasen Taf. XIV), obgleich sie hier keinen Caduceus, sondern einen langen Stock, wie ein Scepter, hält." Papasliotis in Gerhards Archäol. Zeit. 1853 S. 400 N. 9.

Gerhard im zweiten Nachtrag der Neuerworbenen antiken Denkmäler der k. Vasensammlung zu Berlin (1855) S. 109 N. 1981 „Urtheil des Paris. Archaische Hydria. Die bekannten drei Göttinnen, Pallas durch Helm und Speer kenntlich, Hera verschleiert und Aphrodite durch zierliche Gewandhebung unterschieden, schreiten, von Hermes, der nach ihnen umblickt, geführt, dem Paris — mit reichlichem Mantel und bärtig, zu u. s. w. (gewiss nicht dem Zeus). Im oberen Raum Dionysos, zu beiden Seiten ein Silen."

Das. S. 112 N. 1986. „Der Zug der drei Göttinnen zu Paris ist hier auf beiden Seiten einer zierlichen kleinen und tiefen Schale im Anbeginn des dem Paris zugetheilten Auftrags dargestellt. Den einander ganz gleich gekleideten Göttinnen, welche sämmtlich je einen Zweig in der Linken halten, schreitet Hermes, mit kurzem Wamms, Flügelstiefeln und spitzem Hut angethan, voran; sein erhobener linker Arm ist gegen den ebenfalls kurzbekleideten bärtigen Paris gerichtet, welcher, im Forteilen rückwärts gewandt rechterseits eine Kithar hält, mit der erhobenen Linken aber seine Einwendungen gegen den schwierigen Auftrag zu unterstützen scheint. Die Wiederholung dieses Zugs auf der entgegengesetzten Seite bietet hierin keine andere Abweichung dar, als dass daselbst nur die vorderste der drei Göttinnen einen Zweig hält. Verzierungsweise ist unter jedem Henkel auch ein Schwan angebracht."

Eine Kylix der Sammlung Campana ist herausgegeben von de Witte in Annali e Bullett. 1856 (Folio) pl. 14. p. 83, der sie den bisher bekannten von ihm zusammengestellten Trinkschalen von *Brylos* anreiht, und vermuthet, dass am äusseren Rande umher die Vorbereitungen zur Abreise der Göttinnen nach dem Ida vorgestellt seyen. Statt des Namens *ΒΡΥΛΟΣ* wird p. 86 vermuthet *ΒΡΥΓΟΣ*.

Bullettino des Römischen Instituts 1861 p. 67. Grossgriechische Vase des Museo Campana LXIV N. 16. Zeus beauftragt den Hermes die drei Göttinnen zu Paris zu bringen. Eine sechste Figur, geflügelt mit zwei Lanzen, erklärt H. Brunn für Eris, die nach Analogie der Furien, der Lyssa und ähnlicher Dämonen gebildet sey.

Unter den *Wandgemälden*, die in neuerer Zeit zu Pompeji ans Licht gekommen sind, zeichnet sich ein Parisurtheil sowohl durch die Komposition als durch den Glanz und die Harmonie der Farben auch den Ausdruck der Gesichter vorzüglich aus; nach einer Meldung im Röm. Bullettino 1861 p. 236. Vgl. Raoul Rochette Peintures de Pompéi p. 153—167.

Auch in *Villa Adriana* fand man Venus und Paris mit dem Apfel in zwei Ovalen gegenübersitzend und Pallas, Juno und Venus stehend, Agostino Penna Viaggio pitt. di Villa Adriana F. 4, tav. 133, 134. 135; alle mit landschaftlichem Grund. Aus den zehn von Marco Carloni 1801 in Rom publicirten Gemälden aus Villa Adriana.

Ein in *Siebenbürgen* 1823 gefundenes *Mosaik* enthält: Paris sitzend, Hermes die drei Göttinnen ihm vorführend; alle Personen sehr anständig bekleidet. In gleichem spätem Styl *ΠΡΙΑΜΟΣ* knieend vor *ΑΧΙΛΚΥΣ*, neben welchen *ΑΥΤΟΜΚΛΟΝ* steht, Hermes, die beiden Endpunkte der grossen Poesie. Arneth Archäol. Analekten 1857 als Beilage zu den Abhandlungen der Wiener Akademie Bd. VI. Taf. XV und XVI.

An den *Sarkophagen* ist das Parisurtheil nicht von neuem zum Vorschein gekommen. Dass er zu Rom in Rafaels Zeit nicht selten gewesen seyn möge, lässt sich vermuthen aus einem Stich von Marc Anton der eine freie Nachahmung der antiken Composition zu enthalten scheint. An einem bewaldeten Ufer sitzt der Hirt Paris, Venus den Apfel übergebend, Juno zur Seite, Minerva sich wieder ankleidend, Mercur als Geleit erscheint daneben. Links zeigen sich drei Nymphen, rechts drei Flussgötter, am Himmel zieht Sol einher, die Dioskuren voran, auf der rechten Seite sitzt Jupiter mit Luna.

Paris in Liebesgedanken.

In dem Parisurtheil des Ludovisischen Reliefs ist als ein neues Motiv, das in Vasengemälden bis jetzt nicht in dieser Verbindung vorkam, *Oenone* in die Darstellung aufgenommen. Die Göttinnen sind mit Hermes angekommen, Aphrodite voran und neben Paris, zwischen ihr und Paris seine Gattin, während schon Amor den unter einer alten Velonaeiche sitzenden Paris zu verführen geschäftig ist. Die seherische Nymphe ist hier durch eine Syrinx bezeichnet, welche dem Hirtenstab des seine Ochsen weidenden Paris und ihrem eignen Anzug entspricht. Diess giebt Aufschluss über ein stark missdeutetes Vasengemälde, jetzt im Brittischen Museum [1]). Hier ist Paris, wie wir ihn oft sehn, nicht als Hirt, sondern reich gekleidet und hält Jagdspiesse; dem gemäss ist auch Oenone als Dame in Anzug und Haltung genommen, ihr Kopf mit einer Tiara oder Mäonischen Mitra, wie Virgil sie nennt [2]), gleich der des Paris geschmückt. Sie sitzt ihm gegenüber und spielt, statt der Syrinx, ein Trigonon; auch ist ihr als einer wohlhabenden Frau eine Zofe beygegeben [3]), Paris aber anstatt ihrem Lautenspiel zuzuhören, wendet sich um: diess

1) Mon. d. I. a I tav. 57 A, 2. Cab. Durand n. 7. Lenormant et de Witte Elite T. I pl. 87.

2) Aen. 4, 215.

3) O. Jahn Archäol. Beitr. S. 348 Not hält diese Erklärung nicht für wahrscheinlich.

zeigt an, dass die Zeit seiner Zufriedenheit um ist und die Gedanken an Helena, die ihm bereits versprochen ist, ihm keine Ruhe lassen. Die Vorstellung fällt also in die Zeit zwischen dem Urtheil und dem Schiffbau, zu welchem Aphrodite den Alexandros antreibt.

Eine Vase, die ich später gewahr wurde, in der Elite céramogr. 2, 88 (p. 296. Apollo und Diana cf. pl 87 und 88 B) ergänzt diese Vorstellung. Zu dem sich umwendenden Paris spricht eine weibliche Figur und auf der andern Seite, am runden Gefäss aber neben dieser, sitzt eine zweyte auf einem Felsen, einen Spiegel in der Hand, und vor dieser steht eine dritte, mit Tänia und Fächer, gestützt mit dem Ellbogen auf ein rundes Badegefäss. Sind diess Aphrodite und zwey Chariten? Die mit Paris sprechende könnte nicht Aphrodite seyn, sondern die sitzende. Das Zweifelhafte der Darstellung wird vermehrt durch eine Oenochoe der Jattaschen Sammlung in Gerhards Apul. Vasenb. Taf. E, 10, wo nun umgekehrt Paris, sitzend, das Trigonon spielend, im ähnlichen Anzug wie die vermeyntliche Oenone, sich umwendet, und zwar nach einer auf das Badebecken gestützten Figur mit Fächer und Taube (Aphrodite), und auf der andern Seite ein Jüngling, nackt, die Chlamys auf dem Arm, einen bandumflochtnen Kranz in der Rechten, einen grossen vollen Apfelzweig im linken Arm zu der Saitenspielerin herantritt. Man würde sagen Paris kommt zur Helena, da es nicht über allen Zweifel ist, dass die das Trigonon spielende Person männlich ist, wenn nicht die Tiara und der ganze Anzug Phrygisch wären. Eine Scene des Alltagslebens kann ich nicht vorgestellt glauben.

Die Verliebtheit des Paris und den Schmerz der Oenone stellt wie in abstracto, ganz getrennt von den Personen die sie veranlassten, ein Gemälde dar, das ich in Pompeji in dem Haus des Labyrinths auf einer gelben Wand sah. Dem Paris, der mit Hirtenstab und der be-

zeichnenden Mütze dasteht, sitzt Amor im Nacken und Oenone, die von ihm abgewandt sitzt, ringt die Hände über dem Knie, wie sonst gewöhnlich um die Kniee, aus Schmerz und Verzweiflung. In Zahns Ornamenten Taf. 31 der neuen Folge (vgl. Bullett. Nap. 1 p. 101) ist Oenone für Helena genommen, welche nach dem dritten Gesang der Ilias ihre That bereue. Aber damals hatte Eros sein Werk längst vollbracht, der hier den Paris zu unterjochen im Begriff ist.

Als Gegenstück zu einem solchen Bild ist die Terracotta bey Millingen Anc. mon. II pl. 18, 2 zu denken, wo PARIS und *OENONE* als ein noch glückliches Paar im Gebirg, am Kebren, bey der Heerde dargestellt sind.

In schönem Gegensatz damit steht die Scene von dem Wettsieg des Paris noch als Hirt des Gebirges in Troja welcher Anlass giebt zur Entdeckung des Paris als Sohn des Priamos nach dem Alexandros des Euripides. Darauf beziehen sich viele Etrurische Reliefe. S. meine Griech. Tragöd. S. 467 ff. und O. Jahns Beiträge Taf. 9. 13. 14 S. 341 ff.

Aphrodite treibt den Alexandros zur Reise.

In den Kyprien trieb Aphrodite den Alexandros an sich ein Schiff zu bauen. Aus dieser fortgesetzten Thätigkeit der Aphrodite im Epos erklärt sich die Vorstellung einer Hydria aus Apulien, die auf das Parisurtheil bezogen worden ist [1]. Hermes spricht eindringlich zu Paris, hinter welchem nur noch Aphrodite steht. Sie hat den Polos auf, die hohe Göttin, wie in einer Darstellung des Parisurtheils [2], und in der Linken den Scepter, Alexandros ist Phrygisch auf das Prächtigste gekleidet, wie wenn er schon als Gast im Hause der Helena wäre. Zu dem Stab hält er ein Schwerd stolz in seiner Rechten; der Hund fehlt nicht. Die Göttin denkt sich Müller als ungesehn herankommend, was zu dem Urtheil sich nicht schickt: wohl aber wenn sie nur unsichtbar zugegen ist, indem Hermes, der ihr zu dienen auch hier fortfährt, dem Paris zuredet, dem er ein Schwerd gebracht hat. Mit dem Ajas unterhält sich Athene ihm selbst unsichtbar bey Sophokles. Das Schwerd unterscheidet den Alexandros bestimmt von dem friedlichen Bewohner des Ida, vor welchem die Göttinnen erschienen, es vereinigt sich aber mit dem Auftrag

1) Mon. d. I. a I tav. 57 A, I. K. O. Müller Denkmäler II Taf. 27, 294. Elite céramogr. 2, 87. Die Hydria ist im Besitz des Hr. de Witte, Cab. Durand p. 7 not. 2.

2) Gerhard Auserl Vas. Taf 173.

ein Schiff zu rüsten sehr wohl, da er auf diesem zu einem fremden Volke ziehn sollte und also bewaffnet seyn musste. Ein Schwerd hält Paris auch in der Hand bei der Ankunft in Sparta vor der Helena in einem Herculanischen Gemälde (II, 25).

Hierdurch erklärt sich nun weiter auch eine bekannte Vaticanische Vase [3]). Die Einsamkeit des Gebirgs, worin Paris noch lebt ist durch Pan, einen Satyr und ein Reh gezeichnet. Er sitzt und hinter ihm steht auf einem Pfeiler gestützt, und spricht zu ihm, unter dem Einfluss der Peitho und des Eros, in der oberen Reihe Aphrodite [4]). Man könnte diese Aphrodite für Oenone halten, da das Costüm zu dem des Paris passt, wo dann die Göttin mit dem Fächer oben nicht Peitho, sondern Aphrodite seyn würde, wenn nicht die naive Geberde, welche Paris mit seiner Rechten macht und seine zufriedene Miene ausdrückten, dass er auf die leisen Mahnungen einzugehn im Begriff ist. Ich kann demnach nicht mit Millingen übereinstimmen, wenn er in einem späteren Werk [5]) diess Bild mit der Klasse der Parisurtheile in der Art verbindet, dass hier Aphrodite allein vor dem Paris erscheine, dem sie in der oben sitzenden Figur die Helena verspreche, wie wenn in einem Wandgemälde Pallas ihm durch die Tänia Sieg und Ruhm anbiete. Diess letztere Bild ist ein Ganzes für sich, nicht ein Theil, und, wie ich oben bemerkte, von eigner Beschaffenheit; und als ein Ganzes durch Pan und Satyr abgeschlossen erscheint auch das andre, geht also nicht den Wettstreit an, in welchem nicht

3) Passeri I tab. 16. d'Hancarville T. 4 pl. 24. Millingen Peint. de Vases pl. 43. Pistolesi Vatic. T 3 tav. 99c. Fälschlich genannt „l'armement de Paris" Cab. Pourtalès p. 107, so wie die daselbst pl. 8, 1 abgebildete Vase; und noch eine von einer Amphore in de Witte Cab. Etrusque p 93 n. 146.

4) Pan erscheint bei Aphrodite nicht selten s. Alte Denkm. 3, 63.

5) Anc. uned. Mon. p. 49 Not. 15.

eine Göttin allein auftreten und anbieten könnte, und wenn diess geschähe doch nicht Aphrodite hinter dem Paris stehen würde. Ist hier auch nicht die Eingebung zu reisen angedeutet, so ist doch der Gedanke zu fassen, dass Aphrodite, nachdem sie durch den Paris, aber auch über ihn gesiegt, nicht ablässt die Liebesgedanken in ihm zu nähren.

Troilos[1].

Vor den Nachgrabungen des Prinzen von Canino war die Fabel von Troilos von den Erklärern der alten Bildwerke nicht berührt worden. Nur eine Grabstele, woran *ΤΡΩΙΛΟΣ* geschrieben ist, kannte man auf einer Vase, so wie auch die Stelen von Agamemnon, Oedipus, Idas vorkommen[2]: zwey Frauen bringen Leichenopfer zu dieser Stele des Troilos, wie nach den Worten des Horaz ihn einst, den noch unerwachsnen, die Eltern und Phrygischen Schwestern beweinten. In den Annalen des arch. Inst. vom Jahr 1833 (v p. 253) bezog ich eine durch ihre ächte rauhe Alterthümlichkeit merkwürdige Darstellung, die auf den Mord des Astyanax im Widerstreit mit manchen Umständen gedeutet worden war, auf den Tod des Troilos veranlasst vielleicht durch zwey andre im Muséum Etrusque n. 529 und 568 beschriebene Vasen derselben Herkunft von ganz verschiedener Composition, aber verwandten Inhalts, worauf der Name Troilos sich vorfand. Bald nachher theilte mir Gerhard, dessen Verdienst durch rasche Aufzeichnung und Ausbeutung der noch unzerstreuten gan-

1) Zeitschr. f. Alterthumswiss. 1850, 26—51. 99—106. Annali XXII, 66—108 tv. d'agg. E. F.

2) O. Jahn Telephos und Troilos S 91. Die Stele des Troilos bey Millingen Peintures de Vases pl. 17, die des *ΦΟΙΝΙΞ* pl. 18.

zen Masse der in Vulci gemachten Entdeckungen nicht genug gepriesen werden kann, die Zeichnung einer vierten ebenfalls eigenthümlichen Composition mit, in der ich die Ermordung des Troilos und den Irrthum in den darauf gelesenen Namen sogleich erkannte. Seitdem sind eine Menge andrer Vasen nach und nach zum Vorschein gekommen, die zwar grossentheils lange Zeit verschieden erklärt wurden oder noch jetzt nicht übereinstimmig beurtheilt werden, aber bei der grössten Verschiedenheit der Erscheinungen dennoch alle, so wie mit ihnen auch andre früher bekannte, aber anders verstandene Vasen und Monumente anderer Art, in dem Untergang des Troilos zusammen zu treffen scheinen. O. Jahn gab schon 1841 eine besondre Schrift Telephos und Troilos heraus, und Gerhard stellte 1843 in seinen Etruskischen und Campanischen Vasenbildern des k. Museums zu Berlin eine Reihe von Vorstellungen des Troilos (nebst einigen fremdartigen) verkleinert zusammen (nach einer öfters von ihm eingeschlagenen äusserst schätzbaren Art) auf einer grossen Tafel [3]). Braun, Cavedoni und Andre betheiligten sich mit Eifer und Glück an der Erläuterung dieses Bilderkreises und es kam zuletzt die ausgedehnteste Darstellung hinzu als ein Hauptbild der bilderreichen Vase François (wie sie ihrem verdienstvollen Entdecker und Retter zu Ehren fortdauernd genannt werden sollte); dessen Abbildung liegt nun vor mit der genauen und beredsamen Auseinandersetzung Emil Brauns im vorjährigen Bande der Annalen.

Braun bemerkt in dieser schönen Abhandlung, es seien von mir über die Griech. Tragödien I S. 128 Vasendarstellungen auf den Tod des Troilos bezogen worden, die, wenn sie mit diesem Gegenstand etwas zu thun haben, ihn in Wahrheit nach einer ganz verschiedenen Tradition als die an der Vase zu Florenz behandeln, und es sind da-

3) Ich werde diese kurz als Gerhards Tafel E citiren.

runter gerade die vier gleich Eingangs von mir bezeichneten verstanden[4]). Eine besondre Tradition aber, die bei diesen angewandt werden könnte, giebt es nicht. Wie beschränkt überhaupt für diesen Gegenstand die schriftlichen Nachrichten sind, diess fällt erst durch die Fülle der nun bekannten darauf bezüglichen Malereien in das Auge. Aus dem Homerischen Epos der Kypria meldet Proklos nur mit diesen drei gewichtvollen und ausreichenden Worten: Achilleus mordet den Troilos, und aus dem Troilos des Sophokles, worin dieser, als er seine Rosse übte, von Achilleus mit der Lanze getödet wurde, sind wenige Verse erhalten: nur ein paar Nebenumstände werden von Späteren erwähnt. Dagegen sind alle die grossen und mannigfaltigen Verschiedenheiten in den Monumenten der Art, dass sie sich als freie künstlerische Entwicklung der einfachen gegebenen Thatsache nach den Bedingungen, die in ihr selbst und dem allgemeinen Kriegsgebrauch der epischen Heroen gegründet waren, recht wohl denken lassen würden, wenn nicht zu vermuthen wäre, dass gar manche Einzelheiten eben so in den poetischen Quellen behandelt oder aus diesen und den aus ihnen verbreiteten Erzählungen geradezu geschöpft gewesen sind. Diese folgerechte künstlerische Entwicklung, die Aufeinanderfolge der Momente, in welchen die eine Aufgabe, des Troilos Ermordung, von den Künstlern ergriffen worden ist, braucht, wie mir dünkt, nur nachgewiesen zu werden, um nicht bloss das erwähnte, mir viel geltende Bedenken meines Freundes, sondern gar manche Zweifel, Widersprüche und Unrichtigkeiten aufzuheben, die man in den bisherigen Erklärungen mancher dieser Bilder, wenn man sie im Zusammenhang prüfen will, leicht auffinden wird. Ich unterscheide vier Momente: *Hinterhalt des Achilleus hinter dem Brunnen*, nah vor der Stadt, *Verfolgung des Troilos*,

4) Auch im Bull. 1844 p. 71 bemerkt Braun, dass die von mir dort angeführten Vorstellungen von ihm anders erklärt werden.

dessen *Ermordung*, *Kampf um seine Leiche*. Einsicht in die einzelnen Darstellungen und Ueberzeugung wachsen mit der Wahrnehmung, wie sehr Personen und Umstände in allem ineinandergreifen und zusammentreffen, wie sie sich ergänzen und wie die abgekürzten, an sich zweifelhafteren Bilder in andern in grösserem Zusammenhang sich wiederfinden und wie zuletzt nichts übrig bleibt, was nicht auf irgend einem Punkte des ziemlich weiten Kreises so leichten Aufschluss fände, wie ihn immer zu finden die Einfachheit und Verständigkeit der alten Zeit uns wünschen und hoffen lässt. Eine lange Reihe von zusammengehörigen Denkmälern in gedrängter Beschreibung und Erklärung ist eigentlich nicht langweiliger als die Beschäftigung mit bunt untereinander gemischten. Nur der oberflächliche und flüchtige Dilettant scheut es seine Aufmerksamkeit auf denselben Gegenstand anhaltender zu richten: Jedem, der sich selbst eine bestimmte Ueberzeugung zu schaffen wünscht, erleichtern vielmehr zusammenfassende Verzeichnisse die Sache wesentlich durch die Ordnung, in die sie vermittelst einer durchgreifenden Erklärung gebracht sind. Hierdurch wird dem Prüfenden Richte und Anleitung gegeben, vieles für sich Unklare wird im voraus aufgeklärt, manches Zweifelhafte von selbst beseitigt, manches was im Einzelnen übersehn oder falsch beurtheilt werden könnte, wird rechtzeitig hervorgehoben, mancherlei Aufschluss geschöpft aus der Vergleichung. Es kommt nur darauf an, ein geordnetes Verzeichniss von einem bloss äusserlich zusammengerafften zu unterscheiden, das als ein Werk des blossen Fleisses nur ein rohes Material darbietet und leicht den Geistreichen zurückschreckt, weil es nicht zu einem zweckvollen Ganzen organisirt, nicht in allen Theilen von Sinn und Absicht durchdrungen ist; eine Sache wovon manche Liebhaber dieser Studien noch keinen rechten Begriff zu haben scheinen. Wenn Erleichterung und Abkürzung im Wissenschaftlichen den Vorzug des Ge-

fälligen geben können, so sollte die schematische ganze Klassen umfassende Behandlungsart statt als trocken eher als die anmuthigere gelten vor der gewöhnlichen, wonach man aus der weit zerstreuten Menge einzelne Stücke herausgreift nach zufälligen Veranlassungen und sich beschränkt auf einige Gesichtspunkte unter andern und wieder andern: bequemer und ansprechender, wenn man will, wie das Einzelne und Kleine überhaupt anscheinend und für den Ungeduldigen bequemer ist als das Längere, aber nicht förderlicher verhältnissmässig für den, der seine Kenntniss über Einzelnes hinaus zum Ganzen auszudehnen wünscht. Geordnete Uebersichten der Monumente nach den Klassen des Inhalts oder der Darstellungen werden nach und nach zuwege bringen, was man seit langer Zeit oft gewünscht hat, Uebersichten des ganzen Vorraths der Monumente (zunächst freilich dachte man an die Marmorwerke), und sie werden ausserdem etwas gemein haben mit den Durchschnitten, unter denen man in ein grosses, sehr zusammengesetztes Gebäude von den verschiedensten Standpunkten hineinschaut.

Die Scene ist vor dem Skäischen Thor bei dem nahen Brunnen, der noch jetzt ein Hauptmerkmal der wirklichen Lage von Troja ist, wo auch ein Altar und geweihter Bezirk des Apollon in den Bildwerken angenommen wird. In Folge der Erzählung einiger alter Autoren wird diess Heiligthum von den meisten Erklärern das Thymbraische genannt. Thymbre aber, oder Dymbre, mit dem Fluss Thymbrios, dessen Namen im Thal des Dümbrek erhalten ist, nicht allzu weit von Neuilion, lag in so weiter Entfernung von Troja, dass dahin die Scene vom Tode des Achilleus und der an derselben Stelle vorhergegangenen Ermordung des Troilos erst als von Troja seit Jahrhunderten nichts mehr zu sehen war, verlegt worden seyn kann, nachdem die Meinung, Neuilion sey an der Stelle der alten Stadt gelegen, so herrschend geworden war,

dass man das von Strabon angeführte Heiligthum des Thymbräischen Apollon mit einem alten vor dem wirklichen Skäischen Thor zu verwechseln wagen konnte. Zu Rom war, als man den Priamos nach Neuilion setzte, der Thymbraeus Apollo so angesehn, dass diesen in der Aeneis Aeneas anruft (3, 85) und Virgil sogar den Vater des Aristäos so nennt (Georg. 4, 323). Den Uebermuth des Achilleus zu züchtigen verherrlichte den Apollon nicht weniger als die Demüthigung der Niobe: darum eignete der Tempel in Thymbra den Tod des Achilleus sich eifrigst an, welcher den des Troilos an derselben Stelle erfolgten nach sich zog. Nach einem Scholiasten zur Ilias (24, 237) liess schon Sophokles den Troilos bei dem Thymbräon, wo er seine Pferde tummelte, durch die Lanze des Achilleus fallen: so alt wäre die Verlegung und Umgestaltung der Sage und manche Vasengemälde sind nicht sicher alt genug um ihnen abzusprechen, dass sie übereinstimmend mit den Neuiliern dasselbe Local wie Sophokles voraussetzen. Indessen bin ich keineswegs gewiss, dass nicht der Scholiast die Worte *παρὰ τὸ Θυμβραῖον*, indem er die Hauptsache richtig aus dem Gedächtniss anführte, falsch hinzugesetzt habe, da zu seiner Zeit das Thymbräon überhaupt und durch die dahin verlegten Sagen von Troilos und von dem Tode des Achilleus so berühmt war, dass die Einmischung sehr leicht geschehen konnte. Die Vasenbilder jedenfalls sind im Ganzen und wenn wir auf die ältesten als Grundlagen der übrigen Darstellungen sehn, aus einem viel entfernteren Alterthum und es ist bei keinem einzigen der mindeste Grund an eine Abweichung von dem alten Epos zu denken, welches sich genau an die Ilias anschloss und den Mord des Troilos also, da ein solcher die Nähe der Stadt voraussetzen lässt, vor das Skäische Thor der alten zerstörten Stadt legte, nicht aber viele Stunden davon in eine nicht ganz unbeträchtliche Entfernung von Neuilion.

A. *Achilleus im Hinterhalt hinter dem Brunnen.*

Der Redner Dio berichtet aus der poetischen Sage, dass die Achäer sich der Stadt nicht zu nähern wagten wegen der Menge und Tapferkeit der Belagerten, Achilleus aber furchtbar war sich in Hinterhalt zu legen und in der Nacht zu überfallen, und er bringt damit den Tod des Troilos und auch des Mestor in Verbindung (XI p. 338 R). Auch der späte Vaticanische Mythograph sagt (II, 210), Troilos sei als er ausser den Mauern die Pferde übte, von Achilles durch Hinterhalt verwundet worden [5]. Was er hinzufügt: exanimisque in urbem equis religatus refertur, kommt in keinem der Bildwerke zum Vorschein, sondern ist aus der seit Virgil vorkommenden Sage von einem späteren Untergang des Troilos auf dem Schlachtfeld [6] entnommen und mit dem Andern auf unverträgliche Art verbunden. Der Brunnen, an dem die Belagerten bei Nacht sich mit Wasser zu versehn genöthigt waren, da auf gegrabene Brunnen in der Stadt nach dem alten Styl nicht zu rechnen ist, war der Ort, der für kühnen verstohlenen Angriff dem Einzelnen die natürliche und beste Gelegenheit bot.

1. Dieser Hinterhalt und dabei, wie aus der folgenden Abtheilung ersichtlich ist, Troilos sind an einer grossen Hydria aus Vulci, in zum Theil sehr ungeschlachter, in mehreren Figuren aber sehr charakteristischer, lebendig kräftiger Zeichnung vorgestellt, eine um die ganze Einfalt hochalter Kunst zu fassen, besonders lehrreiche Composition. Eine Durchzeichnung liegt vor mir, die ich der Güte Brauns verdanke. Derselbe gab im Römischen Tiberino 1842 p 31 Nachricht von diesem wichtigen Gefäss und seinem Inhalt. Es ist dasselbe, welches A. Feuerbach im

5) Cavedoni emendirt daher in dem angeführten Homerischen Scholion ὀχευθῆναι in λοχηθῆναι, was ich darum dem von mir vermutheten λογχευθῆναι nicht vorziehen mag, weil es mit αὐτόν verbunden ist und Achilleus doch nicht dem Troilos, sondern überhaupt auflauerte, als gerade dieser in seinen Hinterhalt fiel und von Achilleus mit der Lanze erlegt wurde, was die edlere und daher dem Sophokles ganz angemessene Todesart ist.

6) S. meine Griech. Trag. S. 129.

Bull. 1840 p. 124 (damals in Musignano beschrieb [7]), abgebildet ann. XXII, tav. E. F, 1. Hier ist in der Mitte Achilleus, mit Lanze, grossem Helm und Schild, gekaucht hinter dem Brunnenhaus, aus welchem das Wasser in ein grosses Gefäss ausströmt. Davor steht eine Troerin und hält ein grosses Gefäss in beiden Armen bereit, es unter den Erguss zu bringen, so bald sie sich bücken wird: wir wollen sie *Polyxena* nennen, weil deren Namen so sehr in Gebrauch gekommen ist und die Königstochter an der Seite ihres jungen Bruders auch mehr Gewicht hat, als eine Unbekannte. Ausserdem ist der Name selbst dieser oft wiederholten zweiten Person in N. 9 zum Theil erhalten. Hinter ihr Troilos, nackt als Ephebe, zu Pferd und ein anderes Pferd führend, ein weisses, welches den Kopf nach dem Wasser, um zu trinken, hinabstreckt. Dann folgen in ruhiger Stellung drey Schwergewappnete, entweder als Bedeckung oder um auf den Kampf, der in andern Darstellungen ausbricht, hinzudeuten. Diesen entsprechen auf der andern Seite hinter dem Achilleus drey Götter, Athene, ohne ihre Abzeichen, in blumengesticktem Kleide, mit der einen Hand den Helden ermunternd, in der andern ihm den Kranz des Sieges bereit haltend (wie 7. 40 und wie sie dem Kadmos den Kranz reicht auf der schönen Vase jetzt in Berlin), Hermes, mit Hut und hohem Kerykeion, und Zeus, der auch bei den Parisurtheilen zuweilen mit herangezogen ist, mit einer Lanze statt Scepter. Zwey gegen einander gekehrte Sphinxe, wie sie oft vorkommen, schliessen zwischen den je drei begleitenden Figuren den Kreis. Zwei andere Figurenkreise, über und unter dem mittleren, werden von Thierfiguren eingenommen. Auf dem Brunnen sitzt ein Rabe mit geöffnetem Schnabel, also schreiend, gegen Polyxena und Troilos gerichtet, nicht bloss hier, sondern eben so auf mehreren der folgenden Darstellungen, und ohne mit einer andern Zierfigur auf dem Brunnen abzuwechseln Die Bedeutsamkeit, die man daher vermuthen muss, ist nicht schwer zu errathen: es ist der Rabe

7) Auch Urlichs notirt es in Musignano Bull. 1839 p. 70: „Anfora con animali e donne alla fontana, dietro di cui un guerriero (Cadmo?) si nasconde," so wie er zugleich p. 73 in Toscanella ein anderes beschreibt: „Anfora di soggetto simile a quel vaso di Musignano. Rappresenta Cadmo nascosto dietro una fontana a cui Ermione è venuta per prender l'acqua. Accanto ad essa scorgesi un cavaliere di palestrica significazione." Die erste ist nach England gegangen, Gerhard Etr. und Camp Vasenbilder S. 23 Not. 39, wobei indessen zu bemerken ist, dass im Text diese Vase mit einer andern (N. 26) verwechselt wird.

Apollons, der den Troilos mit vergeblichem Wahrzeichen zurückzuscheuchen sucht von dem Brunnen, von wo ihm und in Folge dessen dem Achilleus der Tod bevorsteht. Ein Beispiel mehr also für die Gewohnheit des höheren Alterthums alle Schicksale im Zusammenhang mit Götterstimmen oder Götterzeichen zu denken und zugleich eine ganz sinnreiche Erfindung in diesem gegebenen Fall, um im Bilde die dem Unglück vorausgehende vergeblich warnende Stimme Gottes anzudeuten. Nach dieser keiner Missdeutung ausgesetzten Vorstellung erklären sich nun mehrere andre, mehr oder weniger abgekürzte von selbst.

2. Gerhards Etr. und Camp. Vasenbilder des k. Museum zu Berlin (N. 1713) Taf. 11, in Rom bei Baseggio 1841 gekauft, weit spätere Amphora. Achilleus kauernd hinter der hohen Brunnensäule, auf welcher der Rabe schreit: Polyxena lässt aus dem Löwenrachen das Wasser in ein untergesetztes Gefäss laufen, hinter ihr hält zu Pferd, ein Stöckchen in der Hand, Troilos, hier ohne Handpferd. Auf der Rückseite drei Krieger in schnellem Schritt, so dass sie zu der noch ganz ruhigen Hauptscene nicht so wie die drei still stehenden des vorhergehenden Gefässes passen, sondern für sich zu bestehen scheinen, wie die Bilder der Rückseite gewöhnlich: wenn nicht etwa an die durch den Ueberfall aus dem Thor hervorgelockten Troer gedacht ist. Gerhard überschrieb diess Bild Ismene am Brunnen, indem er den nackten knabenhaften Reiter ganz ausser Acht liess und dagegen in den Figuren der Rückseite einen Heereszug sah, „wie ihn Tydeus erwarten durfte, nicht aber Achilles in seinem vereinzelten Vorkampf," obgleich Tydeus im Hinterhalt nicht mehr wie Achilleus im Hinterhalt mit dem Heer zusammenhängt: er vertauscht jedoch S. 23 diese Erklärung ausdrücklich mit der von Achilleus und Polyxena.

3. Amphora bei Baseggio in Rom, Gerhards Taf. E, 12. 13, übereinstimmend zunächst mit der vorhergehenden, nur in den Grössenverhältnissen der Brunnensäule und der Polyxena und der Richtung der Polyxena und des Troilos nach der linken Seite ist Verschiedenheit. Die Säule nämlich ist hier sehr niedrig, der Vogel darauf hat den Schnabel nicht offen, drückt aber durch das Flattern mit den Flügeln dem Troilos seine Unruhe über das bevorstehende Geschick aus. Polyxena mit der Amphora vor dem Brunnen ist eben so sehr verkleinert wie die Brunnensäule, ganz willkürlich wie es scheint. Troilos aber hat hier ein zweites Pferd zur Seite, das durch das worauf er sitzt fast gänzlich gedeckt ist, so dass es nur durch knappe Parallellinien vom Kopf

abwärts und am Schweif sichtbar wird. Aehnlich ist N. 11 das zweite Pferd verdeckt, nur dass die Beine sich mehr sondern und in ähnlicher Art kommt diess mehrmals vor und lässt uns in die Zeichenschule und ihre frühesten Versuche und Convenienzen einen Blick thun. Man dürfte vermuthen, dass der Maler der vorhergehenden Vase und andre aus diesem anscheinenden einfachen Pferd ein wirkliches blosses Reitpferd gemacht haben, weil sie den Grund, das zugerittene Gespann, nicht erkannten.

4. Hydria des Prinzen von Canino, de Witte Descr. d'une coll. (öfter citirt Cab. Etr.) 1837 p. 71 n. 122. Ein Kampf von fünf Kriegern und die Aufschrift Leagros (wie n. 81, ein auch sonst vorkommender Name). Im Fries darüber Achilleus, gewappnet wie immer, hinter einer Dorischen Brunnensäule, vor welcher Polyxena, welche Epheuzweige hält, das aus einem Pantherkopf ausfliessende Wasser in eine aufgestellte Hydria auffängt. Hinter ihr Troilos, nackt zu Pferd, mit dem zweiten Pferd am Zügel und ein mit zwei Spiessen versehener, übrigens auch nackter Troer, welcher als Bedeckung gelten kann (wie N. 1). Der Vogel auf der Säule wird von de Witte, der hier Hemithea sieht, wenigstens nicht erwähnt [8]).

Die Vorstellung ist so, wenn auch abgekürzt, doch vollständig. Im Folgenden finden wir sie verstümmelt, zum sichern und für andre Vorkommenheiten wohl zu bemerkenden Beweis: dass die Maler für die Vasenfabriken die Bilder oft sehr äusserlich behandelten, die Figuren ohne Rücksicht auf den reinen Ausdruck der Sache aus den ganzen Compositionen herausgriffen und nach Willkür decorationsmässig und eigentlich unverständig zusammenstellten.

8) Vielleicht gehört hierher auch eine Vase Candelori (Münch. 89), die im Bullett. 1829 p. 84 N. 15 undeutlich genug beschrieben ist. „Gli Achivi sorprendono una giovane donna all' uncia fonte sostegno estremo di Fena assediata: entrano cosi nella mente dell' oracolo e riescono nell' impresa: qui vedi dei pedoni che si slacciano dalle insidie e un cavaliere si mostra già sul terreno“ (vermuthlich Troilos. Die Belagerung von Phana in Aetolien Paus. X, 18, 2.) Gerhard im Rapp. Volc 1831 p. 162 n. 554 „Donna sorpresa da un guerriero vicino ad una fontana“ K. O. Müller in den Göttingischen Anzeigen 1832 S. 1017 dachte sich hierbei eine am Brunnen von einem Tyrrhener überfallene Athenische Jungfrau nach Herod. VI, 137.

5. Lekythos aus Syrakus im Museum zu Carlsruhe, Creuzer zur Gallerie der alten Dramatiker Taf. 9 S. 76 ff., Schr. zur Archäol. III, 203—211. (Er beharrt bei dieser Erklärung Münchner Gel. Anz. 1852 S. 328 und sagt: „Eine dritte Ausdeutung dieses Vasenbildes in der Cassler Zeitschr. 1850 S. 25 ff. übergehe ich aus Achtung für einen sonst tüchtigen Archäologen, mit Stillschweigen.") Gerhards Taf. E, 16. Achilles hinter dem Brunnen und zunächst hinter einer grossen Velonaeiche (wie sie am Ida herrschend sind), um den Hinterhalt deutlicher zu machen. Aus dem Löwenrachen fliesst das Wasser in den Henkelkrug der Polyxena. Ueber dem Brunnen ragt etwas hervor, was vielleicht von dem halb erloschenen Vogel übrig und von dem Zeichner nicht verstanden worden ist. Indem mit Polyxena das Bild abgeschlossen, Troilos weggelassen ist, kann die ganz falsche Vorstellung entstehn, als ob Achilleus den Frauen am Brunnen auflaure.

6. Dubois Maissonneuve pl. 51 n. 3. Wie das vorhergehende Gemälde, nur dass der Versteck bloss durch einige Zweige leichter angedeutet ist. Auf dem Löwenbrunnen sitzt der Vogel, hier nach dem Achilleus hingewandt. Vom Achilleus aus verbreiten sich die Buchstaben *ΛΓΣΛΗΑ*, womit der Copist *ΣΥΗΛΙΧΑ* schlecht nachgeahmt hat.

7. Tischbeins Vasen IV Taf. 18 (58), schon von de Witte in die Reihe dieser zwar von ihm anders gedeuteten Vorstellungen gezogen, nachdem Millingen Tydeus und Ismene darin gesehn hatte. Hier ist die Darstellung beschränkt auf Achilleus und Athene, die ihm den Kranz im voraus zeigt und hinhält. Gebüsch versteckt tiefer den kauernden Achilleus, aber das Wasser fliesst aus dem Löwenrachen in die untergestellte Hydria ohne eine Polyxena, die sie hielte, und der Vogel auf dem Brunnen streckt, zwar mit geschlossnem Schnabel, seinen Hals nach dieser Seite ohne einen Troilos ihm gegenüber. Athene ist wie auf dem uralten Bilde, nur zierlicher wie es diess ganze Bild ist, in einem gestickten Unterkleid und auf nicht weibliche Art darüber gezognen Mantel. Deutlicher könnte die fast änigmatische Abbreviatur einer altherkömmlichen Vorstellnng nicht sein. Dieser durch Vergleichung auch in andern Bilderreihen, wie in den Parisurtheilen, auch in Basreliefen auf ähnliche Art gewonnene Aufschluss über ein Verfahren mancher Künstler, den ich hier geltend mache, wird unter den Regeln der Auslegung besonders gegenwärtig zu halten sein: ja es wird dieser Zweig der Kritik vom Standpunkt

vergleichender Untersuchung aus im Studium der Monumente vermuthlich fruchtbarer werden als jeder andre.

8. Hydria in Gerhards Auserlesenen Vasenbildern II. Taf. 92, in Rom gezeichnet. Catalogue of Vases in Brit. Mus. n. 474, 1, p. 62. Ueber den Griffen zwei Viergespanne, deren jedem ein Hund vorausspringt. Darunter in der ungewöhnlicheren Richtung nach der Linken Achilleus in der herkömmlichen kauernden Stellung, auf dem grossen Schilde zwei Panther, hinter dem Löwenbrunnen, aus welchem das Wasser in eine untergesetzte Kanne fliesst. Die wasserholende Polyxena ist aus Abbreviatur auch hier weggelassen. Denn die daneben stehende Figur, welche nach dem mit zwei Pferden herankommenden Troilos mit der Geberde des Gebietens, Zurückweisens oder drohender Mahnung sich umgewandt hat, da sie nach der Stellung der Füsse eben noch gegen den Brunnen zu stand, muss *Thetis* sein. Dieser werden wir in der folgenden Abtheilung (N. 9. 15. 16. 17) begegnen, sie kommt auch mit ihrem Namen vor im Gespräch mit Achilleus, hinter welchem Patroklos, Olyteus (wie an der Vase François und öfter für Odysseus) und Menestheus folgen, während Menelaos hinter der Thetis steht, in den Etr. Campan. Vasenbildern des k. Museums zu Berlin Taf. 13, 2. Der Rabe auf dem Brunnen ist nach der andern Seite gerichtet, und es würde also hier dem Hang die Geschichte mit Wahrsagung zu verknüpfen in doppelter Weise Genüge gethan sein, der Rabe den Achilleus, Thetis aus Vorsorge für ihren Sohn den Troilos durch ihre Erscheinung, beide vergeblich zurückzuhalten suchen. Fünf verschiedene Beischriften der bekannten Art in deutlichen Buchstaben ohne Sinn oder Wortform ziehen sich um die Figuren oder zwischendurch. An dem Felsen, woraus der Brunnen hervorquillt, sind sechs, sieben mehr und weniger geschwungene Linien, welche Hörner von geopferten Stieren anzeigen möchten. Eine Schwierigkeit bei dieser Erklärung macht es, dass Troilos bärtig ist, was sonst nicht vorkommt. Der feinen Zeichnung nach liegt zwar diess Monument in der Zeit sehr weit ab von der ersten Erfindung des Bildes und bei einer mehr mechanischen Nachbildung ist es denkbar, dass ein in der Composition, die nur aus der Kenntniss der Sage selbst hervorgehn konnte, nicht unwichtiger Umstand unbeachtet bleiben, dass ein solcher Fehler einfliessen konnte, zumal da im alten Styl auch Paris und andre schöne Jugend bärtig vorgestellt wurde: dennoch wünscht man bei der Eigenthümlichkeit der so auftretenden Thetis, dass wenigstens Troilos um so mehr

in nichts von seiner sonstigen Erscheinung abweichen möchte. Nur werde ich dieses Bartes wegen mich niemals entschliessen, mit Gerhard hier Tydeus am Brunnen anzunehmen. Die Thetis soll dann Ismene sein, sie soll einen Stecken erheben, um die Krieger zu Pferd, Adrast oder dessen Gefährten zurückzuhalten und mittlerweile den schwerbewaffneten Tydeus übersehen. Die Krieger reiten nicht in den alten Vasengemälden, am Wenigsten mit einem Handpferd, und Weibern am Brunnen bleibt, wenn feindliche Reiter erscheinen, nichts übrig als schleunige Flucht, da diese sich durch ein Mädchen mit einem Stecken niemals werden zurückscheuchen lassen.

Noch in andern Variationen kommt diese Scene vor, die ich nur nicht genau genug notirt habe. So wie an einer Lekythos der Münchner Sammlung (233) mit weissem Grunde an einer andern dort mit 38 bezeichneten Vase, woran ausser dem Brunnen mit untergestelltem Gefäss, der weiblichen Figur dabei und dem Troilos mit zwei Pferden, zwei Krieger vorkommen; so auch in einer oder der andern von Emil Brauns Durchzeichnungen ausgesuchter Vasenbilder.

Ismene am Brunnen und Tydeus werden wenigstens eher als Troilos und Polyxena anzunehmen seyn bei Millingen Peint. de V. pl. 22 Gerhards Tafel E, 11 (aus der ehmals Lambergischen Sammlung, doch nicht bei Laborde). Denn zu gross müsste die Sorglosigkeit des Malers hinsichtlich der Bedeutung gewesen sein, wenn er aus dem vorhergehenden und ähnlichen Bildern seine beiden Figuren genommen und sie so zusammengestellt hätte. Der Putz scheint ihm übrigens die Hauptsache gewesen zu seyn: denn mit blumengesticktem Gewand und vom Kopf herabfallendem Peplos ist nicht bloss das Weib geschmückt, sondern auch der Behelmte, Beschildete hat ein gesticktes Panzerhemd an. Jene setzt den einen Fuss auf den Brunnenrand, worauf ihr Gefäss steht, während sie noch eine kleine Kylix, als ob sie selbst gleich trinken wollte, in die Höhe hält: der Brunnen selbst ist ausgelassen, Gebüsch darum aber angedeutet, so wie auch bei der ge-

bückten Kriegerfigur. Dass dieser mit seinen Lanzen unmittelbar hinter der Wasserschöpferin herreicht, giebt den Anschein, als wolle er sie eben durchstossen, wie Tydeus die Tochter des Oedipus wirklich an der Quelle tödete: auch erklärt Millingen als Tydeus auf dem Punkt Ismene zu töden [9]). Sicher bin ich übrigens dieser Deutung nicht, jetzt nachdem sich ergeben hat, dass die andern auf diesen Vorfall vormals bezognen älteren und deutlicheren Vasenbilder den Troilos angehn; zumal da auch, worauf Gerhard mit Recht aufmerksam macht, die Vasen nur wenige Vorfälle des Thebischen Kriegs und diese nicht häufig enthalten. Es schien mir die Ermordung einer Jungfrau am Brunnen zur Charakteristik des grimmigen Tydeus und der Greuel des Kriegs erfunden: aber auch diess ist zweifelhaft. Nach Mimnermos [10]) wurde Ismene aus Auftrag der Athene von Tydeus getödet, weil sie mit Theoklymenos (dem Seher Argivischer Herkunft) verkehrte, wozu wir noch aus Pherekydes wissen, dass es an der Quelle geschah, die von ihr Ismene genannt wurde. Wenn Ismene eine Schuld büsste und Tydeus nur Werkzeug war, so lässt er sich nicht als ein Schlächter von Jungfrauen dem Achilleus entgegen setzen, so ist der Ueberfall der Weiber am Brunnen überhaupt als eines der

9) Die einzelnen Wasserschöpferinnen in Gerhards Tafel E, 17 (Stackelb. Gräber XVI, 3) und 20 (Inghir. V. fitt. I. 44) sind in das Alltägliche übergegangene Figuren; an der Fontanaschen Amphora N. 14 (meine A. D. p. 19) aber scheint nicht ein lauernder Achilleus gemeint zu seyn, sondern ein Krieger im Heiligthum des Apollon, das durch zwei Palmen und drei Dreifüsse bezeichnet ist, sich aus Verehrung zu beugen. Dass er sich aus Mordlust bückte, ist nicht zu glauben, weil es an einem Gegenstande dazu fehlt und er den Speer rückwärts hält, der vor ihm an schreitende Lautenspieler entfernt jeden Gedanken an eine Stellung im Hinterhalte. Dass die beiden Figuren zusammengehören, deutet die gleiche Vertheilung der Palmen und Dreifüsse an.

10) Aristoph. Gramm. argum. Sophocl. Antig.

gewöhnlichen Kriegsunglücke weniger bezeugt, als es schien. Die Sage dürfte vielmehr vom Brunnen ausgehn."

B. *Troilos von Achilleus verfolgt.*

Aus dem Versteck hinter dem Brunnen, wo er niedergebückt sass, erhebt sich der furchtbare Pelide und die nächste natürliche und nothwendige Folge ist, dass der Knabe Troilos, mochte er seine zwei Pferde zur Tränke oder zur Einübung für den Kriegswagen herausgeführt haben, sich eiligst zur Flucht wendet. Der prophetische Vogel erscheint nun nicht mehr. Diesen ersten Fortschritt der Handlung sehn wir an der schon erwähnten, in der Umgegend des alten Clusium, unweit Dolciano gefundenen, mit Namensinschriften in der alten Korinthischen Schrift reichlich versehenen Vase des Malers Klitias und des Töpfers Ergotimos, einem Monumente, das hinsichtlich der alterthümlichen Composition und Zeichnung den ältesten von Pausanias beschriebenen, die durch tausend moderne Federn das Privileg einer hervorragenden Berühmtheit erhalten haben, an die Seite zu setzen ist.

9. Mon. dell' Inst. archeol. T. IV tav. 55, Annali T. XX. p. 299. Rechts anfangend kommen aus dem Thor der Stadtmauer herausgeschritten Hektor und Polites, ein andrer Sohn des Priamos (Il. 2, 791) (*HEKTOP ΓΟΛΙΤΕΣ*); an der Mauer, also vor dem Thor sitzt Priamos (*ΠΡΙΑΜΟΣ*) auf einem Sitz (*ΘΑΚΟΣ*), Antenor (*ΑΝΤΕΝΟΡ*) kommt ihm das Unheil zu melden. Auf Antenor folgt die Schwester des Troilos, deren ganzer oberer Theil fehlt, kenntlich an den bunten verzierenden Streifen, die das Gewand unten einfassen und in der Mitte herablaufen, in weitem laufendem Schritt, hinter ihr die Hydria (*ΛΙϘΛΥΗ*) fallen gelassen (hier unzerbrochen), und die Buchstaben hinter ihr *ΝΕ* ⁝ sind unverkennbar übrig von *ΠΟΛΥΧΣΕΝΕ*. Troilos (*ΤΡΟΙΛΟΣ*) mit zwei Pferden sprengend: unter denen die Hydria liegt, flieht und Achilleus verfolgt ihn zu Fuss, dessen Name mit dem grösseren Theil der Gestalt fehlt. Es folgen mit den Namen Athene, ohne

11) Diess Motiv der Tödung ist vielmehr späterer Zusatz eine besondre Sage von Ismene und Theoklymenos.

alle Abzeichen (wie N. 1), Hermes, Thetis und Rhodia (*AIΔOϘ*) d. i. eine andere Seegöttin (wie auch Braun bemerkt hat), der Thetis zur Begleiterin gegeben, wie Hermes der Athene. Diese letzteren beiden, deren Geleitung des Achilleus uns zeigt, dass sein Hinterhalt in der Nähe der Stadt und sein Vordringen dem schon hervorbrechenden Hektor gegenüber ein kühnes Wagniss und die Erlegung des Königssohns eine wichtige That war, treiben den Achilles zur That an, Thetis und Rhodia aber möchten vermuthlich ihn zurückhalten: darauf deutet das gleiche Ausstrecken der einen Hand in Verbindung mit der unter beiden ebenfalls gleichen Bewegung des rechten Arms, die sich Götterstimmen vergleichen lassen. Hermes aber, der sich nach ihnen umwendet und spricht, scheint den Gegensatz zwischen beiden Paaren auszudrücken, wodurch das dramatische Leben der Darstellung vermehrt wird. Dass Rhodia auf einer in das Brunnenhaus hineinreichenden Schwelle steht, die auf diese Art wohl nur nach dem perspectivischen Unvermögen angegeben ist, aber als Tritt vor demselben gelten soll, muss ich für zufällig halten, da sie durch ihre Stellung und Bewegung ganz mit der Thetis verpaart ist. Ein Brunnenhaus (*KPENE*) mit zwei Rinnen aus Löwenköpfen, woraus ein Troer ungeschreckt noch schöpft: zuletzt hinter diesem *AΠOΛON TPOON*, Apollon der Troer Gott und Beistand (wie *των επιδαυριων απολλων* in mehreren in Epidauros von Villoison gefundenen Inschriften); denn *TPOON* kann weder der Name des Wasserschöpfenden sein, noch auch schicklich auf diesen einen Troer oder die Troer überhaupt im Genitiv des Plurals bezogen werden. Apollon mit einer aufmunternden Bewegung des Arms scheint Bezug auf den zur andern Seite heranziehenden Hektor zu haben. Hinter ihm sind noch zwei weibliche Figuren, nicht etwa erschreckte Troerinnen, die vom Brunnen her nach dieser Seite sich zurückziehen, wie wohl in zusammengezogenen Darstellungen eine bestürzte, flüchtige Polyxena auch auf dieser Seite, im Rükken des Achilles gesehen wird (wie N. 21); sondern ihrer ruhigen Stellung und Geberden nach Göttinnen, die so wenig als Apollon mit einem Attribut, aber auch nicht gleich diesem mit den Namen versehen sind. Vermuthlich gehören sie zum Apollon als Artemis und Leto, und dass sie sich von dem Ereigniss abgewandt haben und nach der andern Seite zu stehn, hat wohl im weiblichen weicheren, leichter bewegten Gemüth seinen Grund und würde demnach dienen bei dem Beschauer Rührung und Mitleid mit dem bedrohten flüchtigen Jungling und seiner Schwester zu erwecken

Nur ist mir dunkel, worauf in der Hand der dem Apollon zunächst den Rücken wendenden Göttin das kleine Gefäss, worüber sie mit der andern Hand wie einen Deckel hält, sich beziehen soll.

10. Kylix des Xenokles (Rv. Entführung des Kerberos: inwendig Urtheil des Paris). R. Rochette Mon. inéd. pl. 49, 1 B. Gerhards Tafel E, 1, 2. Cab. Durand n. 65. Cab. Beugnot. n. 48. Dem auf zwei Pferden fliehenden Troilos, welchen *ΑΧΙΛΕΥΣ* laufend verfolgt, flieht voran Polyxena. Eine Hydria liegt unter den Pferden: also Polyxena war am Brunnen, als Troilos überfallen wurde. Nachdem Achilles die Hemithea verfolgend von Französischen Archäologen und Gerhard war angenommen worden, war, so viel ich weiss, Braun der Erste der diese unbeholfene Darstellung auf den Troilos deutete [12]).

11. An der Schulter einer einhenklichen Kanne über einem Parisurtheil in Berlin (n. 1646) O. Jahn Tel. und Troilos Taf. 4, 1. Gerhards Etrusk. und Campanische Vasenbilder des kön. Mus. Taf. 14. Die drei Personen der vorhergehenden Kylix; dazu hinter dem Achilleus Athene und Hermes zu seinem Beistand, zuletzt der Brunnen selbst mit einem Löwenrachen. Der daran stehende Schild und die angelehnte Lanze sind die des Achilleus, der also zum Brunnen selbst gekommen war und sie stehen liess, um rascher den Reiter verfolgen zu können: er selbst ist ohne Schild und Lanze mit dem Schwerdt versehen. (Unten der Kampf des Herakles mit dem Löwen).

11 a). Dieselben drei Vorstellungen im Catalogo di scelte antichità Etr. Viterbo 1829, p. 44 n. 623 (nicht in dem Französischen Katalog Museum Etr. desselben Jahrs), aber an einer grossen 2 Palm, 2 Z. hohen Vase mit drei Henkeln [13]).

---

12) Bei Cavedoni Museo Estense del Catajo p. 84. Doch stellte sie auch O. Jahn Tel. und Troilos S. 77 den verwandten Vorstellungen, wiewohl noch mit etwas schwankender Deutung voran. Vgl. Birch Archeologia XXXII pl. 10 p. 152 f., im Catalogue of Vases in Brit. Mus. I, p. 282 N. 830 aus den Select. Vases of the Canino Coll.

13) Nel primo rango uno scudiero che guida due cavalli ed una donna fugge inanzi di lui; un guerriero con il ferro in mano seguita a piedi minacciando. Minerva e Mercurio seguitano i passi del guerriero. — Nel secondo rango quattro dive, fra le quali si riconosce Minerva, seguono Mercurio (diesem zunächst geht Iris mit dem Botenstab den drei Göttinnen voran), il quale parla ad un vecchio in largo ammanto (Paris) che gli presenta un fiore. — Nel terzo rango tre uomini circondano un leone e sembrano sfidarlo. Intiero.

12. Hydria bei Depoletti. Gerhards Auserl. Vasenb. I, 14 Gerhard in der oben belobten Tafel E, 10, an der Schulter über einem Verein von fünf stehenden Göttern am Bauch des Gefässes. Ausser der vor dem Troilos herlaufenden Polyxena entflieht hier nach der andern Seite eine andre Troerin hinter dem Achilleus, eine Begleiterin der Polyxena. Achilleus trägt hier auch den Schild im Lauf mit sich, der Brunnen ist ausgelassen, die Hydria vergessen. Vorn sitzt, was sich nun aus N. 9 erklärt, Priamos abgewandten Gesichts, aus Entsetzen vor dem Anblick der Verfolgten, im ersten Schrecken.

13, Eine Oenochoe im Museum zu München (357), die mir, als ich dort die sämmtlichen Vasen zu meinem Privatgebrauch notiren durfte und auch die vorhergehende Hydria nicht übersah, entgangen sein muss, wird im Bullett. 1844 p. 73 von Braun angeführt; „Troilos, bekleidet mit einem Rock (gonello) und bedeckt mit einem weiten Reitermantel, mit zwei Lanzen in der Hand, reitet ein Pferd und führt ein andres an der Hand; unter den Pferden bemerkt man das zerbrochene Gefäss. Achilles, vollständig gewappnet, verfolgt ihn zu Fuss. Was diese Composition wichtig macht ist die Darstellung des Paris, der ohne Ueberstürzung, aber hinlänglich beeilt sich vor dem Peliden zurückzieht."

14. Auf der Schulter einer Münchner Hydria (136) mit dem Parisurtheil [14]) ist der mit zwei Pferden fliehende Troilos mit schwarzgestreiftem Mantel angethan. Vor ihm her flieht ein Bogenschütz (Paris) und eine Troerin, die ein am Boden liegendes dreihenkliches Gefäss hat fallen lassen, in raschem Lauf. Hinter dem Achilleus ein Hoplite, sein Waffengefährte, und ein zweites Weib flieht nach der andern Seite. Ein zweiter Bogenschütze beschliesst die Darstellung zur Linken, der nur der Symmetrie wegen zugesetzt zu seyn scheint, wie sonst auch Polyxena oder eine Begleiterin von ihr hinter den Achilles gesetzt wird.

15. Amphora, Gerhard Etr. und Campan. Vasenb. des k. Mus. (n. 1642) Taf. 20. Die voranlaufende Polyxena, Troilos auf seinen zwei Pferden sich muthig umschauend, Achilleus, Thetis, die ihn am Arm fasst, ein sicheres Zeichen, dass sie ihn von dieser schicksalvollen That zurückhalten möchte, wie N. 9 vermuthet wurde. Ein Hund begleitet den Achilles; die Hydria unter den Pferden fehlt nicht. (Rv. Neoptolemos den Astyanax zerschmetternd, Priamos auf dem Altar und Nebenfiguren).

---

14) In dem obigen Verzeichniss der Parisurtheile N. 13.

16. Amphora, ehmals bei Baseggio, Gerhards Tafel E. 3. 4 ähnlich dem Inhalt nach, verschieden in der Zeichnung von der vorhergehenden. Achilleus fasst den sich umschauenden Troilos im Rücken, Thetis aus der Ferne mit erhobener Rechten den Achilleus mahnend Einhalt zu thun: denn jetzt, da er ihn schon gefasst hat, ist der Augenblick, wo er ihn durchbohren wird. Mit dem Tode des Troilos aber war der des Achilleus verknüpft. Als Begleiterin der Polyxena lässt sich die entfernt und ruhig da stehende Figur kaum fassen. (Rv. Quadriga.)

17. Kylix, die ich im Museum zu Neapel sah. Voran das fliehende Weib, dann der Knabe mit fliegendem Mantel, zu Ross sprengend, der Krieger nachsetzend mit ausgestrecktem Schild, noch eine weibliche Figur, wie gebietend und in der ausgestreckten Hand etwas haltend, Thetis. (Gegenüber ein Behelmter mit ausgestreckten Armen zwischen zwei gleichen Gruppen von drei Kriegern, deren einer entwaffnet wird. Auf dem Boden ein geflügelter Jüngling mit Lilie.)

18. Annali d. I. VII tav. D, 2. Gerhards Tafel E, 7. Vor dem Troilos herlaufend eine Figur, welche zweideutig ist. Gerhard S. 20: „Troilos ohne der Jungfrau Gegenwart, nur noch von einem Gefährten begleitet.“ S. 46: „Troilos, welchem Polyxena, kaum als Frau kenntlich, vorangeht. Oenochoe, die Campanari bekannt gemacht hat“. O. Jahn Telephos und Troilos S. 85: „Ein Knabe mit einer Peitsche reitend, vor ihm fliehend ein nackter Mann, beide drehen sich um nach dem Verfolger mit gezücktem Schwerdt.“ Für männlich nehmen die Figur auch Cavedoni im Bull. 1844 p. 68 (pare virile) und Braun das. p. 75. Das Weib müsste nackt ausgezogen worden sein, ein schlechtes Motiv die Wildheit der Scene anzudeuten. Busen fehlt, aber der Kopf scheint weiblich, Gerhards Zeichner hat sich erlaubt das Weib deutlicher zu machen, als es in der Originalzeichnung ist. Troilos reitet hier nur ein Pferd, Achilles gebraucht das Schwerdt, nicht die Lanze. Ein in zwei Hälften gebrochnes Gefäss unter dem Pferde. So ist es auf N. 16, wovon nach Allem diess rohe Bild als Wiederholung gelten kann

19. An einer kleinen zwischen drei Füssen hängenden Büchse aus Nola, Gerhard Etr. und Camp. Vasenb. des k. Mus. (n. 675) Taf. 13 N. 4, das fliehende Weib, Troilos auf einem Pferd und Achilleus nachrennend, nach der linken Seite statt, wie gewöhnlich, nach der rechten. Aus der vollständigen Vorstellung ist in der Fabrik auch hier nur der Kern herausgenommen worden, so

viel der Raum und das Gegenstück, eine Schienenanlegung, forderte. Ein drittes schmählich lascives gymnastisches Bild zeigt, wie ungeschickt von rohen Töpfern zuweilen die Vorstellungen ausgesucht und zusammengestellt wurden. Der Deckel ist mit Kriegern bedeckt.

20. Auch die Amphora aus Vulci mit rothen oder röthlichen Figuren (das erste Beispiel), de Witte Cab. Durand n. 382 „bietet eine abgekürzte Vorstellung dar, das fliehende Weib mit einer Binde in der Hand und Troilos, der mit einer Peitsche versehen reitet, das andre Pferd am Zügel hält, sind allein dargestellt. Die zerbrochene Hydria fehlt auch hier nicht". Gerhard Vasenb. des k. Mus. S. 19: „die Figur des Achill fehlt und ist aus ähnlichen Bildern hinzuzudenken, wenn man nicht annehmen will, der Künstler habe durch Zusatz der Tänia die bekannte Gruppe zur Darstellung eines verschiedenen Mythos benutzt." Diesen Ausschlag giebt eine Tänia wohl sicher nicht.

21. Mus. Gregor. II, 22, 1. Troilos auf zwey Pferden flieht, verfolgt zu Fuss von dem gewaltigen Peliden; ein Mädchen flieht entsetzt hinter dem Achilleus. Die hingeworfene Hydria. (Für Telephos von dem Hsgb. erklärt, so wie Nr. 18 in den Annali.) Die Figuren sind auch hier nicht schwarz, sondern gelb von schönster Zeichnung, Troilos in zierlichem Phrygischem Anzug. (Rv. Zwey Mantelfiguren und ein Weib.)

22. De Witte Cab. Etr. n. 75, Gerhard, Etr. und Camp. Vasenb. des k. Mus. S. 19 Not. 2. „Obertheil einer Hydria von Vulci, deren Hauptbild den Nemeischen Löwen darstellt, die Verfolgung des Troilos mit zwey Nebenfiguren, angeblich Tenes und Parthenia, wahrscheinlich Thetis und Patroklos." O. Jahn Telephos und Troilos S. 82: „Ausser der fliehenden Jungfrau, dem Epheben zu Pferd und dem Verfolger hinter diesem noch eine Frau, neben ihr eine Hydria und hinter ihr ein bewaffneter Krieger." Wegen der Hydria ist diese Figur schwerlich Thetis, sondern eine Troerin, zumal da sie „durch ihre Geberden Schrecken ausdrückt." Troilos hat zwey Pferde, unter denen das zerbrochene Gefäss liegt.

23. Eine Kylix versprach R. Rochette in seiner dritten Lettre archéol. zu ediren, Troilos zu Ross verfolgt, von Achilleus zu Fuss, noch nicht erreicht, eine Ara und Lorbeer, von denen jener herkommt. (Rv. satyrhaft obscön, wie auch mit andern heroischen Geschichten das Erotische und Lascive häufig verbunden ist.)

24. 25. Von zwei andern Vasen, deren vollständige oder sichre Beschreibung mir fehlt, ist die Besonderheit zu bemerken, dass

auf der einen unter den Pferden des fliehenden und von Achilleus verfolgten Troilos ein Alter wie entseelt liegt, der für dessen in eiliger Flucht oder aus Entsetzen hingesunkenen Pädagogen zu halten ist, auf der andern derselbe nach der Stadt voran flieht. Bei der Ermordung des Troilos wird der Pädagog uns wieder begegnen. Er ist bei fürstlichen Jünglingen eine stetige Begleitung zur Auszeichnung. Bei Plutarch ist er dem Theseus gegeben (Thes. 4). Auch im Troilos des Sophokles war er eingeführt.

26. Hydria des Prinzen von Canino in Rom, welche Braun bei Baseggio 1841 zeichnen liess. Gerhard, Auserlesene Vasenbilder III. Taf. 185. Löwenbrunnen mit einem grossen Wasserbecken darunter (von welchem Polyxena schon entflohen ist), Achilleus den mit zwey Pferden sprengenden Troilos, der sich zurück- und umgebeugt hat, am Schopf erfassend. Auf der andern Seite ist der Altar wiederholt, die geflüchtete Polyxena setzt, im Begriff sich hinaufzuschwingen, den Fuss auf dessen hohe Stufen, zugleich nach dem Verfolger umgewandt, der das Schwerdt aus der Scheide zieht und von einem Andern mit Schild und Lanze begleitet wird. Auf dem Altar sitzt ein Schwan, ein anderer ist hinten bei dem zweiten Krieger: vermuthlich mit Nachahmung Apollinischer Heiligthümer, in denen Schwäne unterhalten wurden. An dem zweiten Krieger springt ein Hund hinauf, wie N. 15, wie auch vor zwei Quadrigen je ein Hund springt (N. 8), wie die Krieger häufig auf Vasen Hunde mit sich führen. Auf jeder Seite eine Pflanze oder Staude, eher als ein Baum, wenigstens als Lorbeer und Palme nicht kenntlich. (Die mittlere Figurenreihe besteht aus einem obscönen Tanz, die dritte aus einer Reihe von Gänsen.)

27. Die Kylix Cab. Durand n. 385, jetzt im Brittischen Museum, in Gerhards Auserles. Vasenb. II. Taf. 186, scheint durch die Sphinx im Innern anzudeuten, dass sie in den Figuren umher ein Räthsel aufstelle. Ich würde O. Jahns Vermuthung (Telephos und Troilos S. 86 ff.), welcher Gerhard zustimmt, dass statt *ΤΕΛΕΦΟΣ* Troilos zu verstehen sei, gern zugeben, wenn nur dann Alles sich aufklärte und in Zusammenhang käme. Aber erstens steht dieser Name nicht neben dem reitenden Knaben, sondern über dem vor ihm herlaufenden nackten Jüngling mit der Lanze; dann ist es auffallend, dass der Verfolger, der vermeintliche Achilleus, sich umwendet und wie erschrocken die Hand auf seinen Helm legt. Wäre der Gedanke, dass er vor dem aus dem Thore hervorgesprengten *ΗΕΧΘΟΡ* erschrecke, und ferner,

dass der von diesem verfolgte Hoplit, der wieder die zwei Delphine auf dem Schild hat, Achilles in einem andern Moment sei, so wären auf bekannte und richtige, fassliche Darstellungen Bezüge da: aber immer sehr seltsamer und dunkler Art. Die zwischen beide äusserlich einander sehr entsprechende Gruppen gestellte dritte Gruppe der zwey Würfelspieler (durch das Skäische Thor, das an den entgegengesetzten Henkel gehört, nur durch Fehler des Zeichners getrennt) verhält sich zu jenen beiden noch seltsamer. Ich vermuthe daher, dass in diesem Fall, allerdings ausnahmsweise, der Maler sich die drei Gruppen von verschiedenen andern Gefässen nur nach den symmetrischen Massen, die durch zwei Bäume, jeder mit einem daran gelehnten Schild, gesondert werden, zur Verzierung und mit Aufopferung entweder oder mit Unkenntniss der Bedeutung genommen hat, und würde wenigstens nicht wagen für den Mythus oder für die Deutung andrer Vorstellungen von dieser Kylix den geringsten Gebrauch zu machen. Die Annahme, dass ein Vasenmaler mit den Heroen und ihren Geschichten, sogar mit beigeschriebenen Namen sein Spiel getrieben und der Bedeutung gleichsam spottend in seiner Unwissenheit die Figuren nur als solche zusammengestellt habe, muss auffallend erscheinen: doch vermuthe ich, dass man bei längerer Betrachtung und Vergleichung sich dazu entschliessen wird. Die Zeichnung der Kylix ist aus ziemlich später Zeit. In den zwey durch die Spieler auf der einen, das Thor auf der andern Seite getrennten Gruppen sind Contraste so spielender Art, dass der ganzen Manier der alten Vasencompositionen, die ja auch zu Carricaturen und Parodieen Anlass gegeben hat, auf feinere Weise gespottet scheint. Der schwergewaffnete Verfolger eines Knaben zu Pferd wendet sich wie erschrocken; hier ist der Verfolgte zu Ross, dort zu Fuss und der Verfolger zu Pferd gegen allen Brauch, hier hat der Verfolger, hier der Verfolgte zwei Delphine als Schildzeichen.

Die Vorstellungen dieser Abtheilung hängen unter sich so wohl zusammen und enthalten so deutliche Merkmale, dass eine bestimmte Erklärung zu geben nicht schwer fällt. Die frühere von Creuzer, die viel Beifall gefunden hat [15]), Achilles, Hemithea und Tennes, schiebt den Künst-

15) Creuzer Wiener Jahrb. LXVI S. 202 f. Lenormant in Cab. Durand. n. 65. 382, de Witte Cab. Etr. n. 75. 122. Gerhard

lern eine Fabel zu, die nur örtlich und vor dem pseudoeuripideischen Tennes in der poetischen Sage nicht bemerklich ist, eine Legende zur Erklärung des Cultus des Tenes (Aeolisch Tennes) in Tenedos mit seiner Schwester Hemithea [16]). Er hatte der Insel den Namen gegeben, er war tugendhaft dem Zudringen der Schwiegermutter entflohen und in der Vertheidigung seiner Schwester, die dadurch *Zeit* gewann dem Achilleus zu entfliehen, durch diesen gefallen; denn ein blutiger Tod leitet oft die Verehrung ein. So gross war der Name des Achilleus, dieser war auch Tenedos so nah gekommen, dass die dortige Sage ihn als Werkzeug dieses zur Vergötterung berechtigten Todes wählte: und als Anlass bot sich die Leidenschaft des Achilleus zur Schönheit dar. Er lief als der *ποδώκης Ἀχιλλεὺς* die lange Insel durch der Hemithea nach, und den Tenes, den er tödete, da er sie schützen wollte, hatte Thetis vorher ihm verboten zu töden, weil er sehr von Apollon geehrt sei. Man sieht, wie hier Alles in der Legende nach dem Tenes bestimmt und dass dieser nicht als Ephebe zu denken ist; dem Achilleus ist dabei eine Rolle zugetheilt, die von Allem, was die Poesie und Kunst auf seine Leidenschaften gedichtet haben, grell absticht. Es braucht keines tieffühlenden Achilles, um roh und ausgelassen einem Mädchen nachzurennen und auch seine Waffenrüstung und seine Schnellfüssigkeit würden in solchem Wettlauf nicht geehrt erscheinen. So lang als uns an den alten Vasen, statt hochberühmter und im Geist und Charakter der Poesie abgefasster Scenen der Helden- und der Göttersage einfältig ersonnene und obscure Cultuslegenden einzelner entlegener Orte in häufigen Wiederholungen noch nicht vorgekommen sind, dürfen wir daher

---

Neuerworb. Denkm. II n. 1640. 1642. Auserlesene Vasenbilder I Taf. 14. Jahn Tel. und Troilos S. 82 ff.

16) Plutarch Qu. Graec. 28. Pausan. X, 14, 2. Tzetz. ad Lyc. 232.

nicht anstehen, von Tennes und Hemithea entschieden abzusehen.

Gerhard hat in den Etr. und Camp. Vasenb. des k. Mus. 19 ff. eine andre Deutung an die Stelle gesetzt, die nicht geringere innere Schwierigkeiten darbietet. Er nimmt an, dass „vorzugsweise einer Schönen Verfolgung dargestellt sei, ein Moment der Verfolgung der Polyxena vorausgehe“, dass „die dem Reiter verbündete Jungfrau im Gegenstück der Verfolgung des Troilos nach einem Altar flüchte“, er fasst die „bei dem gleichen Anlass wie gegen ihn gegen eine Jungfrau geübte Verfolgung als Episode oder als Anhang des Troilosmythos“ [17]). In dieser letzteren Geltung, fährt er fort, erscheint die gedachte Jungfrau auf einer Hydria (sie ist N. 26) dem Morde des Troilos gegenüber; von zwei Kriegern, etwa Achill und Patroklos, verfolgt, hat sie einen Altar erreicht, den Palme und Schwan als Heiligthum des Thymbräischen Apoll uns bezeichnen. Diese Ortsbezeichnung enthält, wenn wir nicht irren, den Schlüssel zum Verständniss jener räthselhaften Figur. Nach ihrer Beziehung zu Troilos kann es wohl nur eine Tochter des Priamos seyn, — Polyxena, die Neoptolemos dem Schatten Achills zum Opfer brachte, darum nämlich, weil Achill sie im Leben vergeblich begehrt hatte. Sie von Priamos zu empfangen stellte er, wie es heisst, beim Thymbräischen Tempel sich ein, als Paris ihn tödlich

17) So ist auch bei der Herausgabe der Amphora in den Auserles. Vas. III, 185 S. 76 bemerkt, dass sie „den Mythos in eigenthümlicher Weise und mit dem besonderen Vorzug eines mythischen Gegenbildes darstelle.“ Dagegen ist in dem andern Werk S. 22 auch die nach meiner Ueberzeugung richtige Ansicht ausgedrückt, es sei trüglich, wenn es scheine, dass in „dieser Vorstellung (der N. 11) und ähnlichen vorzugsweise einer Schönen Verfolgung gemeint sei“: wenn auch die Jungfrau beim Wasserschöpfen überrascht werde, so brauche sie doch nicht das einzige Ziel von Achills Angriff zu sein. Auch O. Jahn täuschte sich mit der allgemeinen Vorstellung eines Mädchenraubes S. 21.

verwundete; an gleichem Ort scheint die Lesart der Sage, der unsre Bildner sich anschlossen, einen Angriff Achills auf Polyxena gleichzeitig mit des Troilos Tod gekannt zu haben.“ Ich wiederhole die Thatsache, dass die poetische Sage, die von den Neigungen des Achilleus viel überlieferte, sie bedeutend unterscheidet von Angriffen auf Jungfrauen, so dass daher eine Variante der Sage selbst, die auf dieses lautete, durch Conjectur zu setzen sehr kühn ist. Polyxena konnte wirklich genannt werden, welche Achilleus, als er den Troilos tödete, beinah auch erreicht und zur Gefangnen gemacht hätte, aber diess wäre doch kein besonderer Strauss, sondern etwas Untergeordnetes, zu dem andern Gehöriges und ein solcher Angriff hätte am wenigsten zu der späten sentimentalen Dichtung von Achilles und Polyxena Anlass geben können. Die, welche von diesem romanhaften Zusammenhang sprechen, stellen ihn auch dem Roman gemäss dar. Achilles erblickt im Gefecht bei den Mauern Polyxena, liebt sie, begehrt sie zur Ehe und verspricht dem Vater zum Weibkauf den Frieden für sie, die Troer gehen den Vertrag ein, betrügen und töden ihn durch den Pfeil des Paris: darum schreit sein Geist Rache. Oder die Polyxena liebte Achilleus und auch Polyxena liebte ihn, sie sahen sich bei Gelegenheit der Auslösung des Hektor. Als Achilleus im Tempel getödet ist, flieht Polyxena nicht mit den andern Troerinnen in die Stadt, sondern zu Agamemnon und tödet sich selbst in treuer Liebe am Grabe des Achilleus [18]. Und beiläufig, wenn schon das Nachlaufen um eine Gefangene zu erbeuten, von Liebe wohl zu unterscheiden ist, so kann doch auch nicht die Verfolgung des Troilos „nebenher (neben seinem für Troja verhängnissvollen Tode) als rein menschlicher Beleg für Achills der Schönheit zugängliche Helden-

18) Argum. Eurip. Hec. Serv. ad Aen. III, 322. Philostr. Heroic. XIX, 11.

seelo“ angesehn werden, darum, weil spät bei Lykophron (309—313) auch vorkommt, dass Achilles in den Troilos verliebt war, als er ihm am Altare des Apollon, seines Vaters, das Haupt abschnitt, oder vermuthlich als er es ihm abgeschnitten hatte, als Nachahmung seiner Liebe zu der entseelten Penthesilea. Diese Verliebtheit stammt vielleicht aus den unzähligen Volkssagen der Neuilier über die Personen der Troischen Heldensage und ist auf barocke Art berührt von jenem mit keinem andern zu vergleichenden Dichter, dessen grösste Kunst in Vermischung und Verwirrung besteht. Zwey so grosse Gegenstände, wie der Tod eines Priamiden, der durch die Kypria classisch und allbekannt geworden war, und eine Neigung des Achilleus fasst nicht der Raum eines einzigen Bildes. Die Flucht aber der Troerinnen oder der Königstochter vor ihm, der den Troilos vor sich her jagte, gehört in das vollständige Bild dieses Ueberfalls. Der Brunnen war darum so wichtig, weil nichts Andres so bestimmt und so leicht die Nähe der Stadt anzeigt: denn grosse Brunnen waren gewöhnlich nahe vor dem Thor. Der Brunnen gehört zur Stadt, nur dass er ungeschützt liegt: Troilos, der hier seine Rosse tummelt, ist fast wie in seiner Heimath überfallen. Desto grösser die Kühnheit des Achilleus, der sich allein oder nur mit seinem Patroklos aus Lust an kühnen Abentheuern so weit vom Lager herausgewagt hat, eh es noch zur Schlacht zwischen Lager und Stadt gekommen war. Da der Brunnen nur das Local bezeichnet, so flieht Troilos, wenn er nicht zur Tränke, sondern zur Reitübung herausgekommen ist, nicht „vom Brunnen“, sondern beim Brunnen vor dem Skäischen Thor. Troilos führt im Reiten ein zweites Pferd, indem er ein Gespann einübt, wie es auf den Vasen auch sonst vorkommt; es ist eine Ausnahme, wenn er nur eines (N. 2. 17. 18. 19. 27), so wie wenn er einen Begleiter hat, welchen natürlich das Handpferd des Troilos nicht angeht. Er hat eine Peitsche

oder eine Gerte, da er nur Uebungen anstellt, doch zuweilen ein oder zwei Lanzen, zeigt sich übrigens beherzt, so wohl wenn er langsamer im Fliehen reitet, als wenn er zurückschaut. Ein Weib am Brunnen anwesend zur Zeit des Ueberfalls zeigt, dass Troilos nicht tollkühn, nur Achilleus verwegen war. Diess noch mehr hervorzuheben sind N. 11 sein Schild und seine Lanze am Brunnen angelehnt. In dem spätern Moment, wo es zwischen Achill und Troern zum Kampf gekommen, sind natürlich keine Troerinnen mehr sichtbar: die waren nun schon entkommen. Alle Schwierigkeit oder das Missverständniss hängt ab allein von der Vase (N. 26), woran die Verfolgung des Troilos und die der Polyxena, die sonst nur eine ist, in zwei verschiedene Bilder auseinander gerissen sind, natürlich mit Wiederholung der Figur des Achilleus selbst. Der Altar, an welchem sonst Troilos sein Ziel findet, ist hier der Polyxena vorbehalten, da jener auf dem Pferd Figur genug macht. Meiner Meinung nach ist diess allein dem Belieben des Töpfers zuzuschreiben, der beide Seiten der Vase mit Figuren aus der einen Vorstellung ausstatten wollte und nicht danach fragte, ob dadurch der innere Zusammenhang aufgehoben wurde oder nicht[18]. Dasselbe Verfahren ist auf das Parisurtheil N. 37 angewandt, und auf die Verfolgung des Troilos vielleicht noch zerstörender N. 27. Auch

---

18) Sehr wohl bemerkt Braun über diese Vase im Bullett. 1844 p. 74: E manifesto che questa importante stoviglia ci reca *scomposti* gli elementi, che formano la storia ripetuta di tanti vasculari dipinti. La donna la quale suol comparire siccome figura secondaria nelle scene della morte di Troilo, quivi nel quadro apposto diventa protagonista. Nur trifft dies nicht, wie er hinzusetzt, mit der von mir vermutheten Entwicklung des Troilos von Sophokles in irgend einer Weise zusammen. Weniger stimmt es mit meiner Auffassung überein, wenn derselbe in der Erklärung der Vase François sagt: ambedue i tratti della favola compariscono infatti *distinti;* ed Achille mentre dell' uno de' lati stà per impadronirsi di Polissena che si salva all' ara di Apolline.

die beiden Bogenschützen N. 13 scheinen aus malerischem Grund und nicht zum Vortheil des Gegenstands an beiden Enden zugefügt zu seyn.

Ein Jüngling auf flüchtigem Ross vom schnellen Achilles eingeholt, schon ergriffen im Haar und herniedergezogen, ist ein so pathetischer Gegenstand, dass wir ihn auch in andern Gattungen der Denkmäler viele Jahrhunderte hindurch nach der Zeit der gemalten Vasen festgehalten sehn. Durchgängig aber ist in diesen der Jüngling nur ein einfacher Reiter ohne Handpferd, wie einigemal in den Vasenbildern: dass man einst die Pferde im Krieg nur fuhr und sie daher auch paarweise zu den Schwenkungen des Kriegswagens zureiten mochte, war vergessen.

28. Onyxcameo der Mantuanischen Sammlung im Museo Worslejano tav. 30, 14, wo Visconti erklärt, ein Griechischer Heros reisse einen Troer vom Pferd auf dieselbe Art, wie Troilos beschrieben werde im Troischen Krieg. Wo er diese Beschreibung gefunden, ist mir nicht bekannt. Die Arbeit wird sehr gerühmt und gehört zu der in der Glyphik besonders häufigen Klasse, worin der Charakter im Uebermass der Zierlichkeit untergeht.

29. Dieselbe Gruppe sah ich an einem Marmor im Museum zu Brescia, der in dem neuen schönen Werk über diess Museum nicht aufgenommen ist und vielleicht die Querseite eines Sarkophags abgegeben hat, wozu auf der andern Seite ein anderer Marmor daselbst von derselben Grösse und Arbeit mit einem in Trauer sitzenden Weib und zwei Dienerinnen vor ihr und einer älteren hinter ihr stehend, gehörte. Hinter dem Achilles steht noch ein Streiter, sein Patroklos, und zum Troilos gehört ein Phryger mit der Mütze, sein Pädagog (wie N. 24).

30. Hiermit kommt sehr überein ein Marmor im Museo di Mantova T. 3 tav. 9. Der Phryger zwischen dem Troilos und dem Achilles, welcher diesen am Haar gefasst hat, streckt bittende Hände aus; zwischen dem Achilles und seinen Waffengefährten ist auf dem Grund noch ein anderer Krieger angedeutet. Troilos hat hier einen Schild am Arm, was nur dann richtig seyn würde, wenn er im Gefecht mit Achilles fiele, wie bei späteren Dichtern; aber dann sollten ihm auch Helm und Chlamys nicht fehlen. Labus hält sich in seiner Erklärung nur an ein am Bruch des Marmors

auf der rechten Seite angeblich erhaltnes Kinderbein mit dem Fuss, als Astyanax, wovon aber in der (von dem trefflichen Grafen Carlo d'Arco gemachten) Zeichnung keine Spur ist. Dass eine ganze Hälfte des Marmors fehle, ist mir um so zweifelhafter, als die andere Vorstellung in sich abgeschlossen ist Und sonderbarerweise ist auch hier Taf. 8 die andere Vorstellung ganz zusammentreffend mit der in Brescia. Diese ist durch eine abschliessende Säule an beiden Enden unterschieden, welche hier vielleicht als Andeutung des königlichen Wohnraums zu nehmen sind. In der Grösse würden beide Platten zusammenpassen, wenn statt des Beinchens in der rohen Sculptur vielleicht ein gleichgültiges Nebending erfunden werden sollte.

Wichtiger sind, weil in einigen Wiederholungen ausführlicher und in Nebenpersonen abwechselnd, die häufigen Darstellungen an Etrurischen Urnen, woran auch O. Jahn und Cavedoni den Troilos erkannten.

31. Im Museum zu Florenz, wo derselbe Gegenstand noch an andern solcher Alabasterurnen vorkommt, notirte ich von einer: „Ein junger Heros (Achill) mit Chlamys um die Schultern, einen Helm auf, reisst einen waffenlosen nackten Knaben vom Ross. Unter dem Pferd liegt der Pädagog, bärtig, im Mantel. Voran flieht ein Knappe. Auf den Ecken eine weibliche Figur mit entblösster linker Brust. Auf den Seiten nichts".

32. Im Museum zu Catajo nach der Indicazione antiquaria von Cavedoni 1842 p. 16 N. 1, der Jüngling zu Pferd, ein nackter Heros der ihn am Haar fasst, unter dem Pferd ein ungewisser Gegenstand, hinter dem Achilleus noch Lende und Arm eines andern, ebenfalls ungerüsteten Kriegers.

33. Das. p. 84 N. 859 an einer thönernen Urne ist der Verfolger mit Chlamys, Helm und Schild gerüstet, der Mann hinter ihm bärtig, mit Thessalischem Hut, aufgegürteter Tunica, fussfällig flehend zu jenem (der Pädagog), vor dem Pferde des fliehenden ein Mann mit Chlamys und, wie es scheint, Schwerd, der es aufhält und an den Mähnen fasst (Patroklos), dann ein entsetzt fliehendes Weib, das zurückschaut (Polyxena).

33. 34. Zwei aus Alabaster wurden im Gebiet von Clusium gefunden, die eine Bullett. 1846 p. 163, die andere vom Herrn François, Bullett. 1849 p. 6 s. Auf der ersten liegt der Gefährte des Troilos (der Pädagog) getödtet zur Erde (indem er sich zum Schutze seines Zöglings dem Achilleus entgegengeworfen hatte)

auf der andern steht er da von Schrecken erstarrt. Statt des Troilos wird hier „Licone“ genannt, d. i. Licaone, nach Inghiramis Vorgang im folgenden. Den Priamiden Lykaon aber tödtet Achilleus in der Ilias (21, 34) in der Schlacht; Diktys (4, 9) lässt ihn nach seiner unverständigen Willkürlichkeit mit dem Troilos zugleich gefangen und hingerichtet werden.

35. Mus. Chius. II tav. 147, eine grössere Composition, welche O. Jahn Tel. und Troilos S. 76 hierher zieht. Der zu Pferd fliehende Knabe fasst den Arm des Achilles an, der ihn am Haar ergriffen hat und das Schwerd nach ihm zückt. Unter dem Pferde liegt ein nackter Jüngling und vier gerüstete Troer stehn erschreckt und unentschlossen zum Kampfe, der eine, dem der Helm entfallen ist, hinter dem Achilles, die drei andern auf der andern Seite. Viel Aehnlichkeit hiermit im Ganzen und Einzelnen hat eine von Inghirami an Braun mitgetheilte und von diesem im Bullett. 1844 beschriebene Zeichnung, zugleich aber auch Eigenthümliches.

36. Gori Mus. Etr. II tav. 134, die Hauptgruppe wie an der vorhergehenden Urne, nur dass das Pferd gestürzt und dessen Reiter mit Harnisch, Schild und Helm, an dem er gefasst wird, angethan ist und dass ihn ein Krieger auch von vorn bedroht (wie N. 33).

37. Dempster Etr. reg. I tab. 68, 1. Aehnlich: nur dass der gepanzerte Troilos an seinem Haar gepackt wird. Daran aber, dass auf den dem Reiter entgegentretenden Kriegsmann noch ein anderer folgt, der einen Niedergetretnen ersticht und dass ein ähnliches Paar auch unter dem Pferd angebracht ist, verräth sich, was auch viele andre dieser oft sehr handwerksmässigen Urnen zu erkennen geben, dass man dort häufig nur gewisse herkömmliche Schlachtscenen wiederholte, ohne an Bedeutung und Personen zu denken.

Aus diesem Grunde scheint es auch sehr zweifelhaft, ob man berechtigt ist, mit O. Jahn S. 74 und Cavedoni p. 17 die Urne im Museo Etrusco I tav. 83 und die damit im Wesentlichen übereinstimmende im Mus. Chius. tav. 25 auf Troilos zu beziehen, welchem Achilleus den Kopf abgeschnitten habe auf dem mit ihm zugleich hinstürzenden Pferd, oder mit Inghirami auf Menalippos, welchem Amphiaraos das Haupt abschnitt: oder auch den Krieger für Troilos zu nehmen, der einen andern Gerüsteten auf einem

Altar Schutz Suchenden ersticht: eine Etrurische Göttin auf der andern Seite (Inghir. Gall. Omer. III tav. 194) u. a.

C. *Ermordung.*

38. Amphora Candelori, jetzt in München, in den Mon. in d. I. 1833 I, 24 (auch bei Inghirami Vasi fitt. IV tav. 346.). Troilos, in noch zartem Alter, wird von Achilleus, der ihn nämlich vom Pferd an den Haaren oder am Arm heruntergerissen hat, nun an dem Dreifuss, der das Heiligthum des Apollon bedeutet, zerschmettert. Das Vergehn des Peliden gegen diesen Gott wird so auf die grellste, seine Kriegswuth auf die rauheste Art dargestellt: und das Motiv dieser Dichtung war, dass im erhabensten Beispiel das Uebermass gezüchtigt und Apollon zugleich dadurch verherrlicht wurde, dass an derselben Stelle, wo Achilles durch den von ihm gelenkten Pfeil des Paris fiel, von ihm auch die Gottesvergessenheit verschuldet gewesen wäre. Zugleich erscheint Achilles dabei als das Vorbild seines Sohns Neoptolemos, wenn dieser den Sohn des Hektor vom Thurm herabschleudert oder eben so am Altar zerschmettert: und es ist bekannt, wie gern die alte Poesie und Kunst besonders bei mehreren der Thebischen und der Troischen Helden Uebereinstimmungen zwischen dem Sohn und dem Vater im Ganzen des Charakters und in einzelnen Thaten einführten[20]. Den Tod des Troilos auf dem Altar des Apollon erwähnt auch Lykophron (313). Am Boden sitzt, weil seine Beine ihn vor Schrecken und Schmerz nicht tragen, der alte Pädagog, den wir auch N. 24. 25. 29. 30. 31. 33. 34 zu sehen glaubten. Die dem Achilleus beistehende Athene hat sich umgewandt gegen den Hektor, wie um ihn aufzuhalten. Gegen Schluttig, den ersten Erklärer in den Annali d. I. 3, 361, wies Ambrosch (das. p. 369 – 80) nach, dass die Scene ausserhalb der Thore und also vor der Einnahme von Ilion sei. Auf der Mauer der noch uneingenommenen Stadt, am Halse des Gefässes sieht man Vertheidiger und zuschauende Frauen; aus dem Thor heraus eilen die Belagerten zu Hülfe, Hektor der Vorkämpfer der Troer, der auch den eigenen Bruder zu rächen den nächsten Beruf hatte: und Hektor und Polites sind auch beigeschrieben an dem Gemälde von Klitias, wo sie in einem früheren Moment zu Hülfe eilen. Dieser Ausfall steht, nicht anders wie die verzweiflungsvollen Geberden der Wei-

20) S. Aeschyl. Tril. S. 461. Ep. Cyclus II S. 13.

ber auf der Mauer, mit der Schreckenscene in Verbindung; denn diese gilt als das Aeusserste eines kühnen und mörderischen Vordringens auf dieser Seite. Die Buchstaben, die das Skäische Thor bezeichnen sollen, sind dazu nicht gültig, da auch alle übrigen Inschriften, wie Ambrosch selbst zugiebt, phantastisch und ohne Sinn und Bedeutung sind[21]. Auffallend ist, dass unter den Troern, die auf der Mauer dem eben beginnenden Kampf um die Leiche des Knaben zuschauen, einer ein Trinkhorn angesetzt hat. Vermuthlich soll dies das Bild des Krieges beleben, oder soll die Hitze angedeutet seyn, wovon sich einer augenblicklich erholen will, worin das Alltägliche mit dem Ausserordentlichsten und Entsetzlichsten sich unvermeidlich und oft auf eben so tragische als launenhafte Weise begegnet. Sorglose Ruhe könnte die Sache nicht ausdrücken, da der Augenblick des ersten Ueberfalls vorüber war, wie die Geberden der Frauen zeigen. Der Künstler und der Dichter bringen gern, von Sage und Geschichte belehrt, zwischen tief ergreifendem Ernst einen heitern Zug menschlicher Thorheit an. In der Hauptsache verfehlte auch Ambrosch das Richtige, indem er die Hauptpersonen Achilleus und Troilos nicht erkannte, sondern mit Schluttig die Ermordung des Astyanax durch Neoptolemos, das Ende statt des Anfangs der Greuel vor und in Ilion annahm, eben so wie R. Rochette Mon. inéd. (p. 248. 324). Der Tod des Astyanax ist eine so hervorstechende und bedeutsame Scene der Zerstörung der Stadt, dass eine Verlegung derselben in die früheste Zeit der Belagerung sich in der That nicht denken lässt. Diese Abweichung von der gewöhnlichen Sage, wie viele Ungleichheiten der Erzählung man auch aus Dichtern und Kunstwerken damit zusammenhalten möchte, würde zu sehr gegen die Grundzüge der alten Poesie von Ilion verstossen. Durch den Abschied des Hektor und der Andromache war das in diese poetische Verklärung aufgenommene Kind zu einer tragischen Person erhoben, deren Tod sich nur für den Gipfel der Schrecknisse vollkommen eignete. Die dem Hektor entgegentretende Athene hielt Gerhard (in den Etr. und Camp. Vasenbildern des Museums zu Berlin S. 7) für ein Palladium. Aehnlich einer mehrmals vorkommenden Ge-

21) Ein Versuch diese Kritzel zu lesen von Grotefend in der Hall. Litt. Zeit. 1834 I, 300 ist ganz vergebliche Mühe. Ein andres Beispiel sahen wir in diesem Kreis von Vorstellungen selbst N. 8.

stalt des Palladium ist die Figur allerdings. Da man sich aber mitten im kriegerischen Getümmel doch nur die lebendige Göttin gegenwärtig denken kann, diese auch in andern Vorstellungen unzweifelhaft angetroffen wird (N. 1. 7. 9. 11. 41), so ist wohl zu vermuthen, dass der Künstler auf die Göttin selbst wegen der Heiligkeit ihres alten Schnitzbildes diese Aehnlichkeit mit der Form desselben wie unwillkürlich hat übergehn lassen. Aehnliches findet man auch sonst z. B. in spätern Parisurtheilen. Uebrigens nennt hier Gerhard das „Troilosbild wohl erklärt durch Schluttig und Ambrosch". Die wirkliche Erklärung dieser Beiden zog der meinigen in den Annal. d. J. 5, 253, 1833 ausdrücklich vor Müller in seiner Archäologie zu §. 415 N. 1. (S. 714 der 3. Ausg.)

39. Im October 1834 kam in Rom eine Hydria aus Vulci bei Hn. Campanari zum Vorschein, wovon ich bald durch Gerbards Güte die Durchzeichnung sah und so wie jetzt erklärte[22]), welche später von O. Jahn in seinem Telephos und Troilos Taf. 2 S. 70 bekannt gemacht wurde und nachher wieder an mich überging. Nach einer falschen Restauration ist die Vase im Bullett. d. J. A. 1834 p. 234—38 von Secondiano Campanari beschrieben, nach dessen Erklärung auch die falschen Inschriften gesetzt seyn werden, nämlich *ΑΠΟΛΛΟΝ* neben dem auf den Altar geflüchteten Troilos, der ein auf Steinen errichtetes Bild dieses Gottes seyn soll, *ΠΑΡΙΣ* vor dem Gesicht des Achilleus, welcher Paris die Bildsäule des Thymbräischen Apollon erfassen soll, um ihn um seinen Beistand anzuflehen; der wirkliche Name *ΑΧΙΛΕΥΣ* wird alsdann nicht auf den das Schwerd gerade gegen den von ihm angefassten Knaben führenden Helden bezogen, den man sich nicht scheute für einen Hülfeflehenden zu nehmen, sondern auf den welcher auf einer Quadriga herankommt. Achilleus, welcher nach der Ilias 22, 359 am Skäischen Thor von Paris getödtet wird, soll hier ankommen um den Pfeilschuss des Paris zu erhalten, Polyxena aber von der andern Seite in dem andern Viergespann, worauf nur die weibliche Figur fehlt, sich nähern, nach der späten Fabel, dass Achilleus listig zum Verlöbniss mit Polyxena eingeladen war, als Paris ihn im Tempel ermordete. Diese Erklärung durfte nicht übergangen werden, weil sie sich durch falsche Inschrift ein Ansehn gegeben hatte. Als ich im Herbst 1844 die Vase selbst in der Sammlung

22) Rhein. Mus. 1835 S. 627 f. (jetzt in meinen Alten Denkmälern I S. 372).

des Hrn. Samuel Rogers in London sah, fand ich keinen *ΠΑΡΙΣ*, nur den *ΑΧΙΛΕΥΣ*, bei diesem auch, über dem linken Arm, *ΚΑΛΟΣ*, statt des *ΑΠΟΛΛΟΝ* aber die Buchstaben *ΙΟΙΛΟΣ*, die durch Vorsetzung von *Τ* und Ergänzung des *Ι* in *Ρ* den ohnehin vorauszusetzenden Namen ergeben. Die Schrift ist in der Farbe nicht mehr sichtbar, aber völlig deutlich durch die Dicke des Farbenauftrags[23]). Diess erklärt sich sehr einfach durch die Thatsache, die mir aus einem Briefe von Gerhard bekannt ist, dass er selbst im Juni 1839 die Vase restaurirt in London bei Hrn. Rogers wiederfand, von deren Scherben die an mich von ihm abgetretene Durchzeichnung in Rom genommen war, und dass er gemeinschaftlich mit Millingen, dem Freunde des beliebten Dichters und Kunstsammlers, den *ΑΠΟΛΛΟΝ* abwusch und vermuthlich auch den *ΠΑΡΙΣ*, da ich später von diesem keine Spur mehr antraf. Es ist daher zu bedauern, dass Gerhard in seiner oft angeführten Tafel E. N. 5. 6 eine Zeichnung „später als die Hr. Jahn von ihm erhielt" mit den falschen Inschriften fortgepflanzt hat. Diese Zeichnung muss wenigstens früher als die von ihm auch hier (in den Etr. und Camp. Vasenbildern S. 45 f.) erwähnte ihm „von Hn. Rogers gestattete Prüfung" gemacht seyn. Er sagt, dass „dieser Prüfung gemäss statt der Inschrift *ΑΠΟΛΛΟΝ* füglich *ΤϱΟΙΛος* ursprünglich seyn könne; von den übrigen Inschriften, die unangerührt bleiben, mag *ΑΧΙΛΕΥΣ* beglaubigt seyn, dagegen wir uns erlauben die Inschrift *ΠΑΡΙΣ*, die als Name des Paris jedenfalls *ΑΛΕΧΣΑΝΔΡΟΣ* heissen müsste, bis zur Nachweisung ihrer Echtheit für untergeschoben zu halten." Möglich dass Millingen den Paris erst später auch abgewaschen hat: aber gewiss hätte die ganze Beschaffenheit der Campanarischen Fabel antreiben sollen, diesem Paris unverzüglich auf den Leib zu gehn. Doch die unbestimmten Worte, dass statt der Inschrift *ΑΠΟΛΛΟΝ* füglich *ΤϱΟΙΛος* ursprünglich seyn könne, beweisen mir, dass Gerhard den wahren Zusammenhang nicht geargwöhnt hat. Diesem Umstand ist es zu danken, dass von einem halb lächerlichen, halb tadelnswerthen Betrug nun in dem Prachtwerk der Vasenbilder ein Denkmal bewahrt bleibt. An der Vase selbst ist von *ΑΠΟΛΛΟΝ* nicht Schatten noch Schein zu sehn, und jetzt wenigstens eben so wenig von *ΠΑΡΙΣ*, und sollte mir bei einer einmaligen Besichtigung nicht bloss dieses Gefässes, sondern zugleich einer ganzen bedeu-

23) In der Durchzeichnung sind die Buchstaben nicht vollständig und richtig gegeben.

tenden Sammlung diese Schrift etwa entgangen sein, so wird man finden, dass es nicht Paris, sondern *HO ΠΑΙΣ* ist, gehörig zu dem *ΚΑΛΟΣ* das ich selbst bemerkte[24]). Dies ist nicht mehr als dass N. 40 *ΛΥΚΟΣ* und N. 4 *ΛΕΑΓΡΟΣ* angeschrieben ist. Voraus hat die neue Zeichnung die Schildzeichen des Hektor und seines Begleiters, auf dem Schilde des vorderen Streiters oder des Hektor eine Schlange, auf dem des andern einen furchtbaren, phantastischen Thierkopf. Uebrigens bemerkt O. Jahn, wie sehr neben der Beschränkung auf weniger Personen, die fast starre Ruhe dieses Bild unterscheide von den gewaltsamen Bewegungen des vorhergehenden. Besonders auffallend ist eigentlich nur, dass der vom Todesstoss bedrohte Knabe erstarrt hinsteht, wie ein Götterbild. Ganz eben so ist der auf den Altar geflüchtete Sohn des Lykurgos, den Todesstoss vor Augen, abgebildet an einem bekannten Marmorkrater im Palast Corsini zu Florenz, wo eine übel verständigte Kritik darum an der Erklärung selbst Anstoss nahm. Gerade die Stellung auf dem Altar legte es nah daran zu denken, dass die Erstarrung sehr natürlich mit einem Bild verglichen und als nachdrücklich durch die statuenmässige Stellung ausgedrückt wird. Der Troilos unterscheidet sich dabei doch auch deutlich genug von einem Schnitzbild, da er mit der einen Hand den Arm des Feindes zurückhält, während ihn dieser am andern Arm gepackt hat. Der Altar aus Steinen aufgebaut kommt öfter so vor, namentlich wo Astyanax daran zerschellt wird. Hinter dem Achilleus hält hier sein Wagen, so wie N. 42 (wie so oft hinter dem Herakles bei seinen Athlen), offenbar der Symmetrie wegen, gegenüber dem des Hektor.

---

24) Mit Vergnügen sah ich später was E. Braun im Bullett. 1844 p. 74 von seiner Untersuchung der Vase, als sie frisch aus der Erde gekommen war, berichtet: E più che ridicolo die voler scoprirvi il nome di Paride; ma pure è poco felice di leggervi Apollon. Nè dell' uno nè dell' altro nome vi si scorge traccia. Le leggende sono guaste dall' umido che ha penetrato la vernice, ma non sono ristaurate e chi ha qualche poco di pratica nella lettura di simili leggende, non potrà far a meno di riconoscervi il tanto ovvio e solenne *ΠΑΙΣ ΚΑΛΟΣ*. Da zugleich die Vase auf Troilos bezogen wird, so errathe ich um so weniger die in der Note S. 27 erwähnten Bedenken meines vielerfahrenen Freundes gegen meine Erklärung von N. 38 — 41 oder welche andre er an die Stelle setzen könnte; zumal, da er auch zugleich selbst aufmerksam darauf macht, dass durch die Vase François die dort angenommene Zuhülfekunft des Hektor bestätigt werde.

40. Kylix von Euphronios mit rothen Figuren von kraft- und effectvoller Zeichnung, in demselben Grabe mit N. 38 gefunden, in des Prinzen von Canino Mus. Etr. N. 568. Notice d'une coll. de Vases peints. Paris 1845 N. 87 *bis*. Gerhards Auserl. Vasen III Taf. 224—26. Auf dem Boden *ΑΧΙΛΕΩΣ ΑΧΙΛΕVΣ* (r. l.) und *ΤΡΟΙΛΟΣ*, Troilos hat sich zum Altar geflüchtet und Achilleus, der ihn an den Haaren fasst, zückt das Schwerd auf ihn. Auswendig dasselbe. Rechts der Altar mit einem Dreifuss darauf und einer Palme. Dazwischen hat Achilleus (ohne Namen) den Knaben *ΤΡΟΙΛΟΣ* (r. l.) gefasst. Nach der andern Seite hin reissen die zwei Pferde des Troilos aus, neben denen ein andrer Palmbaum. Gegenüber vier Krieger, welche sich waffnen. Bei dem Altar ist noch ein der Darstellung fremder Name *ΛΥΚΟΣ*.

D. *Der Kampf um die Leiche.*

41. Amphora aus Vulci, jetzt in München, in demselben Museum Etr. N. 529. Réserve Etr. N. 57. Gerhards Auserlesene Vasen Taf. 223. Die Leiche des Troilos, weiss wie weibliche Gestalten wegen seiner Jugend, ausgestreckt bei dem Altar zu den Füssen des Achilles, welcher dem Hektor den Kopf seines Bruders auf der Spitze seiner Lanze hinhält. Die beiden Helden sind drei andre Troische Streiter (wie auch N. 39 deren vier vorkommen.) Achilleus ist, statt von Kampfgenossen, begleitet von Athene, die eine Lanze und einen Kranz des Sieges für ihn hält, und von dem bärtigen Hermes, der sein Kerykeion senkt. Zwei Sphinxe und zwei Schwäne endigen diese Reihe. Die Namen der Figuren sind *ΔΕΙΦV*[*β*]*ΟΣ, ΑΙΝΕΑΣ, ΗΕΚΤΟΡ, ΤΡΟΙΛΟΣ, ΑΧΙΛΛΕΥΣ, ΗΕΡΜΕΣ*, nur Athene und der eine der Troer ohne Namen, dagegen auch am Altar der Name *ΒΟΜΟΣ* (wie ähnliche N. 9.) Das abgeschnittene Haupt des Troilos kommt, wie schon erwähnt, auch bei Lykophron vor[25]. Die Herausforderung des Hektor durch das auf die Lanze gespiesste höhnisch grausam ihm vorgehaltene Haupt erinnert an Tydeus und den Greuel an dem von Amphiaraos ihm übergebenen Kopf des Menalippos. Vielleicht soll dieser es auch sein, der an Etrurischen Urnen mit der Belagerung Thebens einen Kopf auf die Mauer hinaufschleudert. So zeigen an der Trajanssäule die Römer den Dakern in ihren Castellen Köpfe der Ihrigen vor. Auf einem Cameo in den Centurien des archäologischen Instituts (IV, 63) zeigt Orestes der Elektra das abgeschnittene Haupt

25) S. auch Schol. Lycophr. 307 ff.

des Aegisthos. Die Zeit, aus welcher die Darstellung der Amphora herrührt, muss an blutigen Gräueln im Krieg zur Sättigung des Hasses und der Rache Gefallen gehabt haben, wie etwa die worin Shakespeare in Heinrich VI den Eduard an Warwick sagen lässt: „Diese Hand, um dein Haar gewunden, soll, weil dein Kopf noch warm und neu abgeschnitten ist, mit deinem Blut in den Staub schreiben," und Margarethe über Suffolks abgeschnittenes Haupt trauert. Athene und Hermes treten den Troern entgegen wie N. 38 aus dem Stadtthor ausziehenden Reisigen; auch N. 1. 9. 11 sind sie zum Beistande des Achilleus gegenwärtig. Welchem Gott der Altar gehöre, ist klar durch den Dreifuss der Amphora N. 38, so wie durch den Raben und durch die Schwäne andrer Vasen bei dem nahen Brunnen. Der Altar hat die Gestalt des Omphalos und wird sogar als solcher von Gerhard erklärt.

42. Aehnlich ist die Vorstellung ohne Namensinschriften an einer Hydria, de Witte Cab. Etr. 1837 N. 143. Brit Mus. n. 473 I p. 617. Der Leichnam des Troilos, in der Grösse eines Epheben, nicht so klein wie N. 38, liegt auf dem Altar selbst, der auch hier aus grossen behauenen Steinen aufgebaut ist. Achilleus, sein Viergespann hinter sich, setzt den einen Fuss auf den Altar und zeigt, die Linke an zwei Speere haltend, mit der Rechten das abgeschnittene Haupt des Troilos dem Hektor und einem Gefährten auf der andern Seite des Altars, die mit ihren Speeren drohen und den Kampf um die Leiche beginnen werden.

Der Grimm, der den Achilleus so sehr fortriss, dass er nicht bloss den Troilos auf wilde grausame Art tödtete, was einer roheren Kriegs- oder auch Kunstart zur Last fallen würde, sondern auch den Altar nicht achtete, den er vielmehr mit Blut besudelte, wurde jedenfalls als ein Uebermuth und Frevel gefasst, der sich rächte durch seinen Tod durch Paris und Phöbus Apollon am Skäischen Thor, welchen die Ilias erwähnt (22, 369)[26]. Da dem Achilleus al-

26) Diod. V, 83. Paus. X, 14, 2. Plut. Qu. Gr. 28. Tzetz. ad Lycophr. 233. Ptolem. Heph. 1 extr. Darum wird Troilos auch zum Sohn des Apollon. gleich dem Hektor, gemacht, Apollod. III, 12, 5. Lycophr. 313. Tzetz. ad Lyc. 307. Ein später locker componirtes Vasengemälde bei Passeri 3, 260 und Dubois Maisonneuve Taf. 14 möchte (wenn anders Eins von Beiden eher, wie Passeri annimmt, den Tod des Achilles bei dem Altar des Apollon, über den ein Dach auf vier schräg stehenden Säulen erbaut ist,

les Gewaltigste gemäss ist, so war seine Wuth vielleicht nicht bloss als kriegerische Hitze behandelt, worin er seiner selbst nicht mächtig war, sondern als ein gegen Apollon, den Beschützer des Ilischen Namens, selber gerichteter Grimm. Sophokles setzte statt der blutigen Greuel der Vasen, dass Troilos bei der Verfolgung von dem Speer des Achilleus durchbohrt wurde[27]), und diess oder das Durchstechen mit dem Schwerd, worauf mehrere Vasengemälde deutlich hinweisen, hat der Bildhauer der folgenden Gruppe befolgt.

43. Eine Marmorgruppe, die in Neapel lange Zeit verborgen und vergessen stand, vor mehreren Jahren endlich hervorgezogen und unter dem Namen Atreus mit dem Sohn des Thyestes im K. Museum in dem Saal des Farnesischen Stiers, mit dem sie auch zugleich gefunden ward, aufgestellt worden ist, gab R. Rochette in seinen Mon. inéd. pl. 79 als Neoptolemos und Astyanax heraus. Er bemerkt dabei selbst, dass der Körper des mit dem Schwerde durchbohrten Jünglings, welcher von dem Helden davon getragen wird, dem Alter des Astyanax nicht angemessen sei. Noch weniger passt es zu dem Neoptolemos die Leiche des Astyanax wegzutragen: er hatte dazu keine Ursache und sein Wüthen bei der Zerstörung der Stadt liess ihm nicht einmal Zeit eine Leiche zu schützen, was nur die Sache der Angehörigen ist. In der Kleinen Ilias schleuderte er den Sohn des Hektor von einem Mauerthurm herab. Daher habe ich schon das schöne Werk nach den Vasengemälden, welche die Ermordung des Troilos und den dadurch verursachten Ausfall des Hektor und der Troer darstellen, erklärt und es zunächst an die angereiht, wo die Leiche des Troilos am Altar ausgestreckt liegt und Achilleus und Hektor darüber kämpfen[28]). Um die Leiche erfolgte natürlich und nothwendig Kampf

vorstellen sollen als den des Troilos, welchen Müller nennt in seiner Archäologie §. 415, 1 (irrigerweise unter Posthomerica). Anders erklärt Luynes. Nouv. ann. d. 2 p. 1 pl. B.

27) S. Not. 3.

28) Rhein. Museum 1835 III S. 627. Als Atreus mit dem getödteten Sohn seines Bruders geben die Gruppe noch Finati im Mus. Borbon. XII, 39 und in seinem Katalog desselben 2. ediz. p. 137 und Clarac pl. 812 C. n. 2097, und unter diesem Namen war sie schon 1623 in Rom gestochen bei Cavaler. Stat. I, 29, auch in Jac. Gronov. Thes, I Nnnn, und Winckelmann tritt dieser Erklärung gegen die im Palaste Farnese angenommene Benennung

und die Gruppe nun stellt dar, wie daraus Hektor als Sieger hervorging und die gerettete, dem Feind abgekämpfte Leiche, wie Ajas und Odysseus die des Patroklos, davon trägt. Wie triumphirend scheint er unter der leichten Last einherzugehn und die Art, wie er die Leiche fasst, freilich auf den künstlerischen Vortheil und die Wirkung berechnet, wird gerechtfertigt oder erklärt durch die fürchterliche Heftigkeit des eben bestandenen rauhen Kampfes. Soll ich ein Wort darüber verlieren, dass die Leiche nicht auch hier verstümmelt ist? Konnte ein Bildhauer von dem feinen Schönheitsgefühl, das aus dieser Leiche spricht, daran denken in diesem Punkt älterem Vorgang zu folgen? Dass die Leiche eines Priamiden nicht eine Beute der Hunde und Vögel geworden und zwar in dieser frühen Zeit der Belagerung Trojas, lässt sich voraussetzen: die Thatsache also, welche wir nach der Gruppe annehmen, folgt aus den so viel älteren Vasengemälden völlig ungezwungen und die Erklärung derselben nach diesem Zusammenhang ist um so wahrscheinlicher als aus der grossen Poesie, woraus die Künstler dieses Schlages zu schöpfen pflegten, kein anderer Gegenstand bekannt ist, der an die Stelle gesetzt werden könnte. Der Künstler hat als Hauptfigur nicht den Hektor, sondern den unglücklichen Knaben behandelt, jenen in der Ausführung vielmehr, wie es scheint, absichtlich dem Troilos untergeordnet, um auf diesen durch einige Vernachlässigung des Andern die Aufmerksamkeit zu fesseln, nach einer Regel der Griechischen Künstler, auf welche schon Klotz, der eitle und flache Gegner Lessings, hingewiesen hat[29]. Vielleicht stand das Meisterwerk des Bildhauers in Beziehung zum Troilos des Sophokles, wie zu dessen Laokoon die berühmte Gruppe und so der Farnesische Stier zur Antiope des Euripides. Alle diese Werke sind aus der Periode, wo die Kunst überhaupt und namentlich in Rhodus, so wie alle Welt, den mächtigen Einfluss der tragischen Poesie und der theatralischen Kunst erfahren hat. Eine Wiederholung der für Hektor erklärten Figur, als Ulysses restaurirt, soll im Palast Grimani sich befinden oder befunden haben.

Commodus als Gladiator bei in der Kunstgesch. XII, 2, 15, wo H. Meyer die Bemerkung macht, dass das Werk sehr gut gruppirt, äusserst lebhaft bewegt und wahrscheinlich nach irgend einem alten herrlichen Original in späterer Zeit copirt sei. Der Kopf ist der Statue fremd.

29) In einer kleinen Marmorgruppe ist der Esel secondo il solito trattato siccome accessorio di nulla entità, um den auf ihm liegenden trunknen Satyr hervortreten zu lassen. E. Braun Mon. d. I. 1854 p. 119.

Wenn ich nach dieser Musterung der Kunstwerke auf das Epos zurückblicke, aus welchem uns die Ermordung des Troilos überliefert ist, so dringt sich mir wie von selbst die Vermuthung auf, dass alle Hauptumstände in dem Epos eben so gegeben waren, wie wir sie in der Reihe der Bilder ausgedrückt sehen, so dass also diese zu einer Vervollständigung der Kypria uns einen so schönen Beitrag liefern als irgend einer aus andern Bildwerken für diess Gedicht hervorgeht. Das ehrwürdige Alter mehrerer der Hauptcompositionen weist uns in ein Zeitalter zurück, welchem die Ueberlieferung des Homerischen Epos (und dem Homer wurden ja die Kypria zugeschrieben, wie wir aus Pindar und Herodot wissen) als Geschichte, ja zum Theil als heilige Geschichte galt. Nebendinge, die nicht ausgesprochen waren, konnten zugesetzt, oder wenn sie vorkamen als nicht wesentlich, als von dem Dichter selbst nur nach Belieben gesetzte, mit andern vertauscht oder ausgeschmückt werden: die Grundzüge der Erzählung, die Hauptpersonen blieben fort und fort eben so wie es mit den biblischen Geschichten in der Kunst gehalten worden ist. Troilos wird gemordet, diess kann, da er noch nicht zum Kämpfer gereift war, nur durch Ueberfall in der Nähe der Stadt geschehn sein. Diese hat keinen bezeichnenderen, keinen besuchteren Ort als den Brunnen. Hier an den aus ihm entspringenden Bächen, im fetten Boden wuchsen herrliche Bäume, wie noch jetzt, den Brunnen zu beschatten und zum Hinterhalt geeignet. Einem jungen Priamiden, der noch nicht mit kämpfen kann, steht es wohl an in ungeduldiger Kriegslust wenigstens ein Gespann zu den Schwenkungen des Kriegswagens zuzureiten in der Nacht oder Morgenfrühe, wann die Stadt mit Wasser versorgt wird. Am Brunnen der Stadt erscheint auch Polyxena nach der schon zu N. 38 berührten Verkettung der Geschichten durch eine Reihe von Parallelen. Dass in der Iliupersis Polyxena dem Achilleus geopfert wurde, konnte sehr wohl schon vor

Stasinos die Sage veranlassen, sie auch schon im ersten Theil, der Poesie von Paris und Helena, in Bedrängniss durch den Achilleus zu bringen. Hatte Stasinos aber sie im Epos genannt, als fliehend zugleich mit dem Troilos vor dem Achilleus, so ist nicht zu verwundern, dass wir sie so stetig in den früheren Malereien mit berücksichtigt sehen. Troilos durfte so wenig als Hektor den Feinden zur Beute werden, es wäre ein Greuel gewesen, und solche Greuel mussten auf die Katastrophe aufgespart bleiben. Hiernach ist insbesondre der Kampf des Hektor mit Achilleus um die Leiche auch bei Stasinos zu vermuthen. Dass auf der Vase François auch Priamos aufgenommen ist, welchem Antenor den schaurigen Ueberfall des Peliden meldet, lässt vermuthen, dass schon der Dichter den Vortheil sich nicht hatte entgehn lassen, die Darstellung der Gefahr und des Unglücks, des Schrecklichen und des Rührenden, abgespiegelt in dem väterlichen Gemüth durch eine an Priamos gerichtete Erzählung ergreifender für jeden Zuhörer zu machen. Sophokles scheint dasselbe Motiv benutzt zu haben, nach dem auf eine Meldung an den König und Vater deutenden Vers:

πρὸς ναρὰ δὲ κρηναῖα πωροῦμεν ποτά.

Bloss der Symmetrie wegen kann das Haus des Priamos nicht dem Brunnengebäude gegenübergestellt worden sein: denn dazu konnte das Stadtthor verwandt werden. Aber die Meldung ist früher erfolgt als der Auszug des Hektor, den sie gerade veranlasste, darum ist es so geordnet mit all der Freiheit, die in Bezug auf das Räumliche und die Gegenstände der naiven Einfalt dieser ihre Wege noch suchenden Kunst gestattet war.

Zusatz.

Hier schliessen sich eng an zwei Abhandlungen von

O. Jahn, die er, so wie seine frühere Schrift Telephos und Troilos, mit der freundschaftlichsten Widmung an mich gerichtet hat, die eine Troilos in Gerhards Archäol. Zeit. 1856 S. 226—238, die andere betitelt Telephos und Troilos und kein Ende 1859, zu meinem Dienstjubiläum. Die erste enthält auf fünf Tafeln eine Reihe von einschlägigen Monumenten Taf. 91—94, die andere den Troilos betreffend zwei, alle erläutert durch die feinsten und gelehrtesten Bemerkungen.

Eine Hydria aus Capua mit schwarzen Figuren, Troilos auf den Brunnen zureitend; Rev. Europa auf dem Stier, Bullet. Napol. 1854, Februar Taf. VII; S. 116.

Zwei Troilosvasen in Basilicata beschreibt H. Brunn im Bullet. 1853 p. 167 und einschlägige Etrurische Urnen zu Perugia das. 1859 S. 152—156.

Eine bedeutende Darstellung auf einer Vase in Kleonä schildert Pervanoglu in Gerhards Archäol. Zeit. 1860 S. 113. abgebildet ebend. 1863 Taf. 175.

17. Vermischt.

Wie in einem Gemälde des Stefanus ein moderner Maler mit dem künstlerischem Motiv oder einer eigenthümlichen der Sache gegebenen Wendung mit einer griechischen Vase, (der Steinigung des Palamedes S. 180) so trifft ein anderer, und zwar der grössten einer, mit einem antiken wunderbar zusammen. Diess nemlich alsdann wenn meine Vermuthung gegründet ist, dass an der Vase des Hauses Baglione in Perugia Jason in dem weiten aufgesperrten Rachen des Ungeheuers triumphirend verweile, indem er auf dessen unteres Ende den Fuss aufstemmt und sein Schwerd einsteckt, nachdem er, geschützt durch Athenes *ἀμφίχυτον τεῦχος* unversehrt aus dem Bauch des Thiers, das er inwendig getödet hat, hervorgegangen ist, s. Alte Denkm. III S. 383 Taf. 24, 2. Der Jonas nach Rafaels Zeichnung und unter seiner Aufsicht ausgeführt von Lorenzetto in der Capelle Chigi in S. Maria del Popolo in Rom sitzt, nachdem er aus dem Bauch des Seefisches hervorgegangen ist, ruhig triumphirend ihm aut dem Kopf und tritt dabei mit dem rechten Bein auf den Unterkiefer des weit aufgesperrten Rachens, indem er die allein sichtbaren Zähne des Oberkiefers meidet. So schön diess nun zur Versinnlichung des Abenteuers oder zum Ausdruck des dazu erforderlichen Heldenmuths erfunden ist, so übertrifft doch den Jonas noch an Unerschrockenheit und prägnantem Ausdruck der Jason des Griechischen Malers, der im Einstecken des Schwerts sich noch einmal umwendet nach der gefährlichen Pforte durch die er zurückgekehrt ist. Die

schöne Rafaelische Statue hat D. Braun formen lassen und er ist im Besitz der Form.

Unter den vielen merkwürdigen Darstellungen an den gemalten Vasen des Gregorianischen Museums im Vatican ist eine welche die *Geburt der Athene* nicht als erfolgend, sondern als bevorstehend darstellt: ein ganz sinnreicher Gedanke. Statt der Athene ist nur die Eule sichtbar, die auf der linken Hand des Zeus neben dem Scepter sitzt, gewärtig der Göttin welcher sie dienen wird. Unter dem Sessel des Zeus ist ein Figürchen gemalt, worunter man Athene vermuthen möchte, an die erinnert werden sollte, wenn sie das Gesicht weiss hätte. Die Amphora, an der auch die andre Seite eine sehr eigenthümliche Composition enthält, ist abgebildet im Mus. Gregor. II tav. 48, 2, *) in Henzens Abhandlung aber über die Vasen mit der Geburt der Athene in den Annali d. I. XIV p. 99 noch nicht erwähnt.

Das von Preller in den Berichten der k. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, philol. hist. Kl. 1855 Taf. II, 1 S. 28 publicirte *Athenische Vasenbildchen* setzt meiner Ansicht nach nicht „die erotische Bedeutung des Geschenks eines Hahns sehr deutlich ins Licht“, sondern ist die obscöne Parodie dieses Geschenks, welches, bei der Beliebt-

*) In diesem Werk ist tav. 18, 2 bei den Pferden der Eos (*ΗΚΟΣ*) deutlich der Name *ΚΑΛΟΡΟΣ*, nebst einem unleserlichen, beigeschrieben. Der im Rhein. Mus. 1853, S. 186 bei Aeschylus vertheidigte Ausdruck *χάλωρος* stünde demnach nicht mehr ohne Beispiel allein: als Name bei dem Gespann der Eos ist er schön genug gewählt. In der Elite céramogr. II. pl. 109a ist er falsch geschrieben.

heit der Hahnenkämpfe zu Spielen im Grossen und Kleinen, zu einem Liebesgeschenk an sich passend genug war; aber, den Hahn von einer andern Seite als der des Kampfspiels betrachtet, die satyrische Umgestaltung der bekannten gefälligen Darstellungen, welche die voraussetzende Absicht des Geschenks nicht verrathen und naiv, unschuldig aussehn, leicht an die Hand gab.

An einer dickbauchigen Amphora des Herzogs von Buckingham, die ich bei dem Kunsthändler Carrer in London sah, enthält die Vorderseite in rothen Figuren Iphigenia stehend vor dem taurischen Tempel, der wohl absichtlich eine ungewöhnliche, aber eine in der Perspective verfehlte Construction hat. Orestes reicht ihr den aus Euripides und mehreren Reliefen bekannten Brief hin, der die Zeit nach Euripides für die Vase fast mit Sicherheit beweist. Hinter dem Orestes steht Pylades, auf der anderen Seite eine Dienerin der Priesterin. Oben ist eine Figur mit Fackel und zwei Lanzen, also eine Furie, und hinter dem Pylades ein Satyr. Auch bei anderen ernsten Vorstellungen ist diese Begleitung eines Satyrs als Zuschauers auf Vasen vorgekommen, und es möchte die Absicht und Bedeutung nicht immer dieselbe seyn. [Abgebildet Mon. ined. d. inst. IV, 51. arch. Zeit. 1849, VII Taf. 12].

Der Gebrauch, gemalte Vasen den Todten in die Gräber beyzugeben, scheint in Kleinasien nicht statt gefunden zu haben. Wenigstens hat man bisher keine gefunden. Diess darf ich als beglaubigt ansehn durch die Aussage der Herren Borell in Smyrna und Cadalvène in Konstantinopel, die, der eine in Smyrna seit 23, der andre im Orient seit 20 Jahren sich aufhielten und beyde unausgesetzt auf alle Arten der Alterthümer ihre Aufmerksamkeit richteten. Bey Hr. Borell sah ich in einer durch

vielerley beachtenswerthe Alterthümer ausgezeichneten Sammlung nur zwey kleine gemalte Vasen von Milo und ein grosses Thongefäss mit groben Verzierungen aus Tenedos. Dagegen sind in Kleinasien in den Gräbern zuweilen schöne kleine Thonfiguren gefunden worden, deren Hr. Borrell eine ziemliche Anzahl, ganz oder in Bruchstücken, besitzt. Aus einem Grabe wurden vier der schönsten weiblichen Gewandfiguren, die man sehn kann, gezogen, wovon zwey völlig erhalten bey H. Cadalvène sind, Seitenstücke nach der höchst geschmackvollen Bekleidung, und durch den Gegensatz des Gesichtsausdrucks, der bey der einen, die den Kopf mit dem Peplos bedeckt hat, traurig, bey der andern, die bekränzt ist, heiter ist. Die beyden andern, die zerstückt waren, sind an H. Borrell gekommen. Die Höhe ist ungefähr ein Palm*). Eine solche Figur von grösster Schönheit, auch durch Farben ausgezeichnet, welche König Ludwig aus Griechenland mitgebracht hatte, sah ich in München in den vereinigten Sammlungen. Eine sehr grosse Menge aber aus Kyrene zu Paris, alle übereinstimmend mit den schon erwähnten in dem Begriff und der anständigsten Erscheinung einer Attischen *κόρη*, Jungfrau oder Jungefrau, in Stellung, Haltung und Anzug. Diese alle und besonders die Kunst der vollen Gewandung lassen eine so grosse Schönheit und Manigfaltigkeit zu, dass der Anblick einer so grossen, von einer Stelle eingeführten Menge mich sogleich auf den Gedanken brachte, wie diese Erscheinung, schöne weibliche Figuren unerschöpflich in gefälligem Anstand und anmuthiger Bekleidung, alle ohne irgend eine bestimmte Geberde, Handlung oder Abzeichen, dem Namen der *κορόπλαθοι* oder *κοροπλάσται* seine rechte und eigentliche Bedeutung zuführen möchte, der von Grammatikern höchst ungenügend und zum Theil wunderlich erklärt wird. Schon das Wort *πλαστης* weist die Koroplasten einer gro-

*) Diess aus dem Rhein. Mus. 1843 S.435.

ssen Klasse von Künstlern als eine besondere Unterabtheilung zu, und der Gegenstand ist leicht zu denken als einer der einen unübersehbaren grossen Gebrauch haben konnte. Der Raum nämlich, der zwischen der fragmentarischen Erscheinung und einem bedeutsamen Worte klafft, füllt sich aus, wenn wir anzunehmen wagen, dass diese Figuren, wozu sich ihre Beschaffenheit offenbar sehr wohl und insbesondere nach dem vorauszusetzenden Attischen Geschmack eignet, einen Gegenstand einfacher und edler Verzierung abzugeben ursprünglich bestimmt waren. Sie mochten in Reihen die Wände von Zimmern schmücken, so wie in andern Zeiten Waffen und Kriegszierrath, und bürgerlicher unter der Decke aufgestellte Reihen gemalter Vasen wie wir an gemalten Vasen gesehen haben. Von da und aus anderem Gebrauch giengen diese bescheidenen Kostbarkeiten dann auch über in Gräber, in denen vermuthlich auch alle die auf uns gekommnen kleinen weiblichen Thonfiguren, nur diese viel seltener gefunden worden sind. Graf Laborde, welcher die Gefälligkeit hatte, mir die noch nicht öffentlich aufgestellte Ausbeute aus Kyrene zu zeigen, liess sich durch meine lebhafte Freude an diesen Figürchen und der Vermuthung, dass wir in ihnen einen so viel bis jetzt bekannt nur spärlichen Ueberrest eines nicht unbedeutenden Kunstzweiges und eine Fülle von Gestalten, die mit den Bürgerinnen im Panathenäenzug und mehreren der schönsten Marmorstatuen eine lehrreiche Vergleichung darzubieten im Stande wären, augenblicklich bestimmen mir die Herausgabe derselben anzubieten: sie sollten sogleich gezeichnet und in Paris selbst von mir erklärt werden. Sehr angenehm wäre mir das Geschäft gewesen, aber der Drang amtlicher und anderer Geschäfte nöthigten mich das freundlichst gemachte Anerbieten auszuschlagen, was mir nachher oft leid gethan hat, obgleich meine Vermuthung erst noch die Prüfung zu bestehen hatte.

Register.

Achilleus im Hinterhalt 445 ff.
— und Polxyena 460 ff.
Adler mit einer Schlange 338.
Aegisthos Ermordung 287 ff.
Aepfel in der Hand des Herakles 79 ff.
Aias 267 f.
Anakes 126. 143 f.
ΑΝΘΡΩΠΟΓΟΝΙΑ 188. 194.
Aphrodites Attribute 128. 379. 364.
Apulische Vasenmalerei 303.
Archaistischer Stil 94.
Aristophanes 40 ff.
Asklepios 305.
Athene mit einem Reh 378. mit Haube 133. 146. zweimal 321 ff.
Athenischer Götterstil 103.
Augen an Schiffen 205.
Bärtige Heroen 375 f.
βοηλάτης 164 f.
Boreas und Oreithyia 328 ff.
Brunnen 257 f. 445 ff.
Cäre, Vasen von 269 ff.
Candelaber 12 ff.
chametaerae 7 ff. 14.
Danae 275 ff.
Darbringung eines Kindes an Dionysos 172 ff.
Darius 351 ff.
Demeter und Kore 106 ff.
Digamma 263 f.
Dionysos als Stier 36 ff. 168. beim Parisurtheil 371. Hierodulen 176.
Diomedes 267.
Doppelhermen 40 f.
Dreifuss als Siegespreiss 167 ff.
Elektra 288. 294.
Ente 231.
Erechtheus als Knabe 131.
Erinnyen 289 ff. 338.
Erisapfel 380.
Erysichthon auf Münzen 316.
Etrurische Physiognomien 271.
Fackel der eleusinischen Götter 109. des Kriegs 352.
Flora 119 f.
Furche über der Nase 96.
ΓΗ 192.
Giganten 20 ff. 322 f.
Glasgefässe 185 f.
Gorgolopha 25 f.
Götter als unsichtbare Zuschauer 129 f. 145.
Haar, abgeschnittenes 87.
Hahn als Geschenk 482.
Handauflegung 189. 194.
Haube Athenes 133. 146.
Herakles bei Eurytos 261 ff. und die Amazonenkönigin 334 ff.
Heres Attribute 361. 377 f. Hochzeit mit Zeus 362.
Hestia 3 ff. 9.
Hierodulen des Dionysos 176.
Hochzeit des Zeus und der Here 362.
Hunde beim Gastmahl 267.
I und *Y* vertauscht 254.
Jacchos 105 ff.
Jason 481 f.
Ismene 255 ff. 451 f.
Kampfpreise 166 ff.
Κάμμορις 345 f.
Kampfspiele an Panathenäenvasen 326 f.
Kapaneus 198 ff.
Kentaur 95.
Kirke 235 f.
Klytemnestras Schatten 289 ff.
Komödie des Aristophanes 47 ff.
Kopftücher 90.
Koppa 255.
Korinthische Schrift 269 f.
κοϱόπλαθοι 484 f.
Leda 278.
Löwe von Chäronea 62 ff.
— am Hymettus 69 f.
— an Brunnen 74.
— auf Gräbern 71.
— als Siegesdenkmal 72 f.
— als Wächter 73.
Lykische Sculpturen 243.
Lysippischer Stil 78 ff.

Marmor, bunter 95.
Meduse, doppelt 19.
Merope 68. 296.
Mohren 301 ff.
Namen an Kunstwerken 54. 97. 151 f. 347 f.
Narkissos 90 ff.
Nausikaa 226 f.
Nike ohne Beine 159. mit Kerykeion 363.
Nyx 332 f.
Odysseus 267 f. 227 ff. 232 ff.
— Akanthoplex 345 ff.
— unbärtig 348.
Oenone 177 f. 433 ff.
ὁ παῖς καλὸς 280.
Oreithyia 328 ff.
Palamedes 179 ff.
Paliken 312 ff.
Panathenäenvasen 319 ff.
Παρακύπτουσα 28 f.
Paris 98. 177 f. 371 f. 433 ff.
Penelope 229 ff.
Perseus 379 f.
Petasos 142.
φάλακρος 43 ff.
Phallus 205 ff.
Pluto mit gefülltem Horn 363.
Polyphem 233 f.
Priapus 208.
Processionsschritt bei Göttern 102.
Prometheus 185 ff.
Pylades, bärtig 288.
Rabe Apollons 466 ff.
Reduplication in Namen 263 f.
Reh 378.
rostrum 204.
Säule auf Vasenbildern 160.
Sappho 181 f.
Satyrkinder 181.
Schlange der Aphrodite 128.
— mit einem Adler 338.
— zahme 90. 303 f.
Sirenen 336 ff.
Skylla 237.
Skopas 10.
Sonnenschirm 245.
Sophokles 96 f.
σωτῆρες 144.
σφηνοπώγων 103.
Sphinx an Zeusbildern 125. 139. 147.
Stab des Hephaistos 128.
— des Hermes ohne Schlangen 102.
Stil des Lysippos 78 ff.
— archaistischer 94.
Stieropfer des Dionysos 163 f.
Sühnungsmittel 299.
Tänia als Siegeszeichen 41. 56. 97. 374 f.
ταυροφάγος 164 f.
Telemach 238 f.
— bei Nestor 225 f.
Tempel des Triptolemos 120.
Thymbräon 443 f.
τοῖς φίλοις 209.
Triptolemos 116 ff.
Troilos 439 ff.
Tydeus und Ismene 255 ff. 451 f.
Urtheil des Paris 366 ff.
Vasa diatreta 185.
Vasen in Gräbern 483.
— apulische 303.
— von Caere 269 ff.
— mit rothen Fig. 318.
— von den Panathenäen 319 ff.
Vogel mit Frauenkopf 259 ff.
Waschstände und Wäscherinnen 226.
Υ mit Ι vertauscht 254.
Ὑπομήθευς 187.
Zeus Hochzeit mit Here 362.
— beim Parisurtheil 370 f.
Zeuxippos 57.
Zusammenstellung von Göttern 102. 105 ff.
Zwei Minerven 321 ff.

Besprochene Stellen:

Aristophan. pac. 765 — 45 f.
Coluth. 63 — 377.
Ovid. met. XIV, 698 ff. — 28 ff.
Plinius XXXVI, 5, 25. — 7 ff.
Serv. ad Virg. Ecl. VI, 42. — 188.

Statuen und Büsten:

Amazone, Torso 83 f.
Antinous, sogen. 90 ff.
Aphrodite prospiciens 24 ff.
Apoxyomenos 78 f.
Aristophanes, mediciäische Herme 51 ff.
Aristophanes und Menander 40 ff.

Bakchos mit der Stierhaut 56 ff.
Elektra und Orestes 84.
Euripides 97.
Hekuba, sog. 88.
Hektor mit der Leiche des Troilos 476 ff.
Herakles nach Lysippos 79 f.
Hestia Giustiniani 3 ff.
— von Skopas 7 ff.
Kentaur 95.
Löwe von Chäronea 62 ff.
Mädchen mit der Taube 90.
Milon 95.
Narkissos 93.
Niobide 84.
Pallas 17 ff.
Portraitfigur 94.
Römer als Mercur 82 f.
Venus 94.

Basreliefe:

Darbringung eines Kindes an Dionysos 172 ff.
Demeter, Kore und Iacchos 104 ff.
Dionysischer Opferstier 163 ff.
Kapaneus 198.
Monumente von Xanthos 240 ff.
Odysseus 230 f.
Palamedes 179 f.
Panathenäensieger 158 ff.
Paris und Helena 98.
Paris und Oenone 177 ff.
Pelops und Hippodameia 211.
Prometheus 212.
Sappho 181 ff.
Schiffsverzierung 203 ff.
Vier Götter an einer Basis 101 ff.
Oestlicher Fries des Parthenon 122 ff.
Winckelmann Kunstgesch. p. 135 —228.

Vasenbilder:

Aegisthos Ermordung 287 ff.
Athenes Geburt 482.
Boreas und Oreithyia 318 ff.
Danae 275 ff.
Dariusvase 349 ff.
Gesuch um Expiation 298 ff.
Götterreihen im Olymp 360 ff.
Hahn als Geschenk 482.
Herakles bei Eurytos 261 ff.
Herakles und die Amazonenkö-nigin 335.
Iason 481.
Iphigenie und Orestes 483.
Kirke 235.
Nausikaa 226.
Odysseus und Penelope 229.
Odysseus Akanthoplex 345 ff.
Paliken 311.
Prometheus und die Japetid[en] 185 ff.
Polyphems Blendung 233.
Sirenen 236.
Skylla 237.
Telemach bei Nestor 225 f.
Troilos und Achilleus 445 ff. 471
Tydeus und Ismene 253 ff.
Urtheil des Paris 366 ff.
Bull. arch. Nap. N. 9. T. V, 1-306 ff.
Gerhard Auserles. Vas. II, 18 —459 ff.
IV, 1.—76
Gerhard Apulische Vasenb. [...]
C. — 40
T. D, 2. — 40
Inghirami Galleria omerica 214 CI, CCXIV, LXXVI, CV CXI, XVI, CX, CX CXXX, CXLIII, CLVI XXXI, CLXXXV, CLXX —CLXXVII, CCI, CCXI CCLVII, CCLX 218—221.
Millingen Peint. de Vas. pl. 2 —451.
pl. 43—437
pl. 55. 56—22
Mon. del Inst. I, 24—469
I, 57 A, 2—433
IV, 18—413
IV, 55—453
Mus. Borb. VI, 5—339.
Mus. Greg. II, 21, 1—365.
Mus. Pio-Clem. IV, 34—158.
Overbeck Bildwerke XXXI, 2 —226.
Panofka Bilder ant. Leb. 14, —227.
Passeri tav. 253—315.
— tav. 254—317.
Tischbein Vas. I, 14—226.

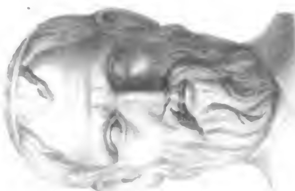
Göttingen. Druck der Univ.-Buchdruckerei von W. Fr. Kaestner.

af. II.

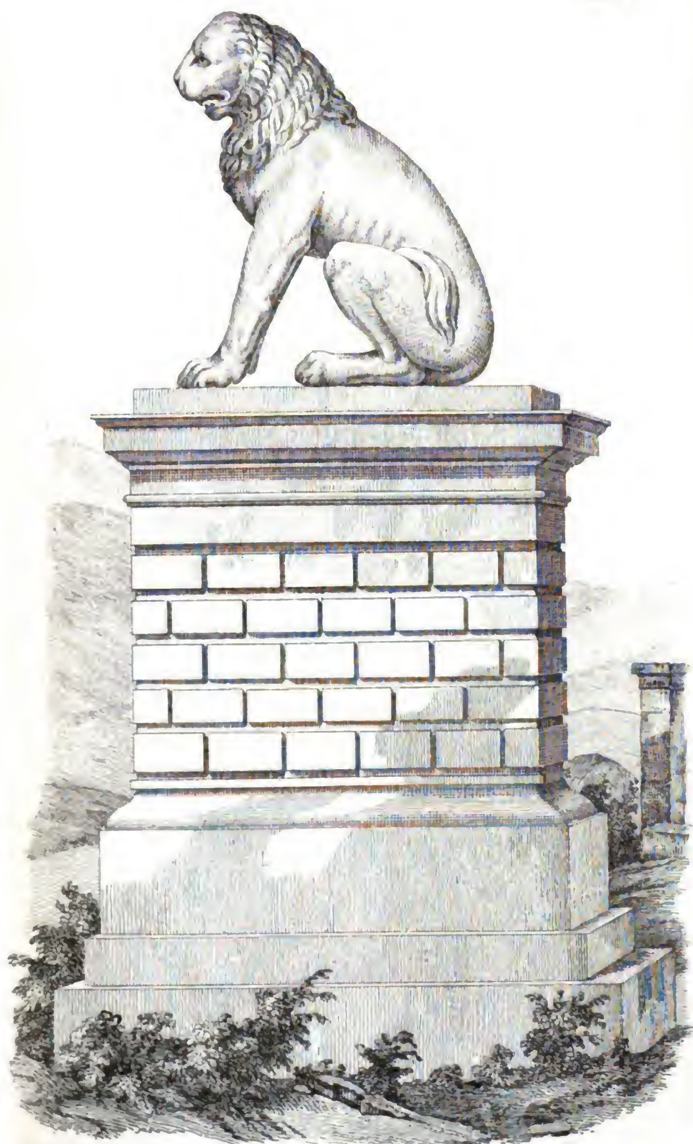
Taf III.





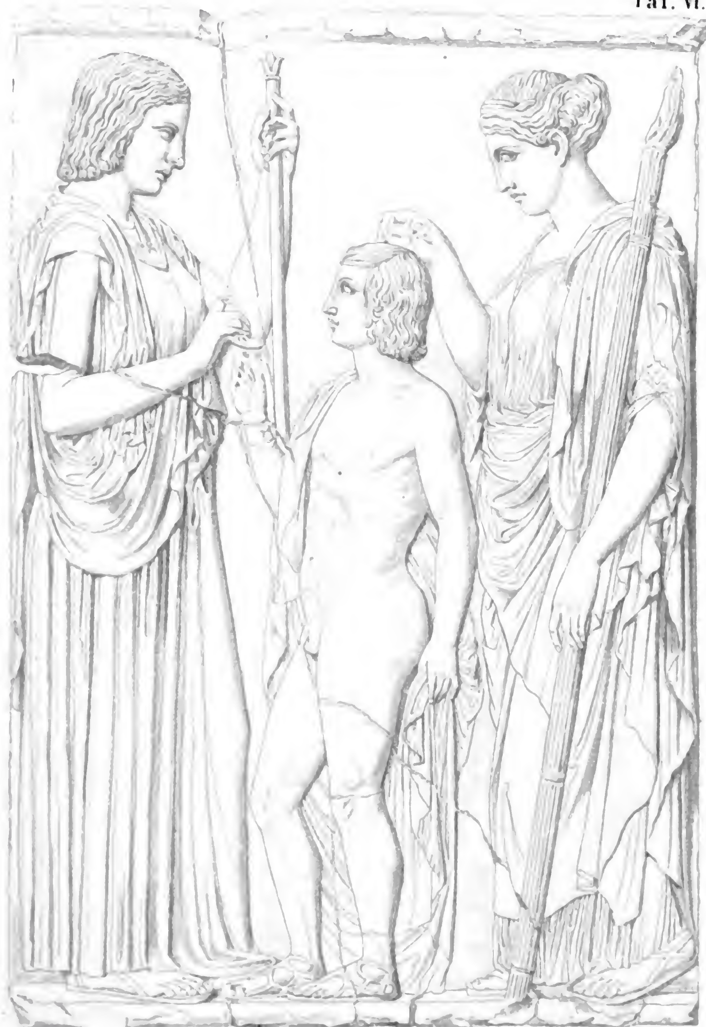


Taf IV.



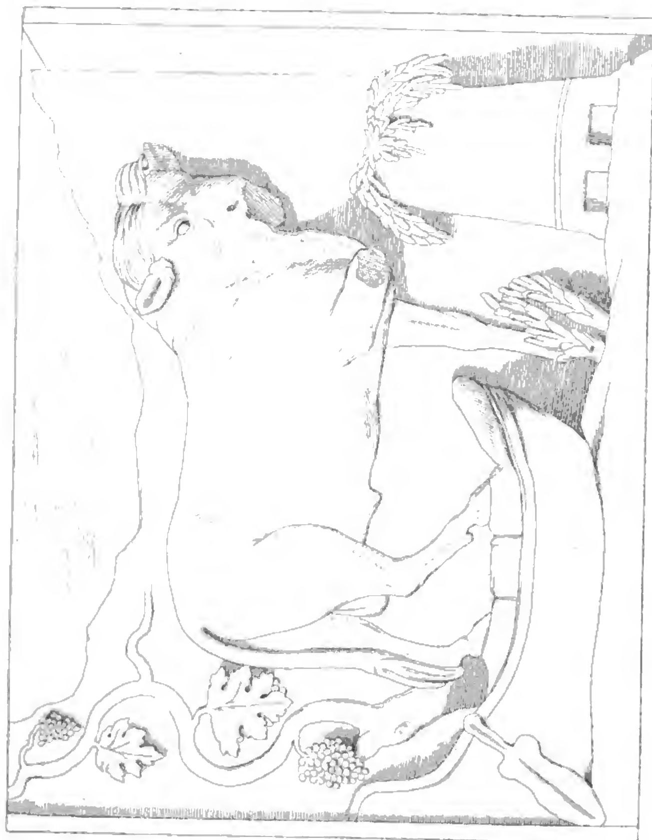


Taf. VI.



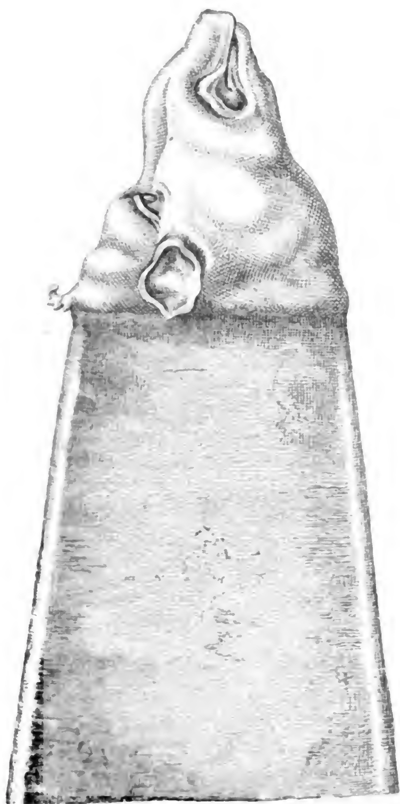


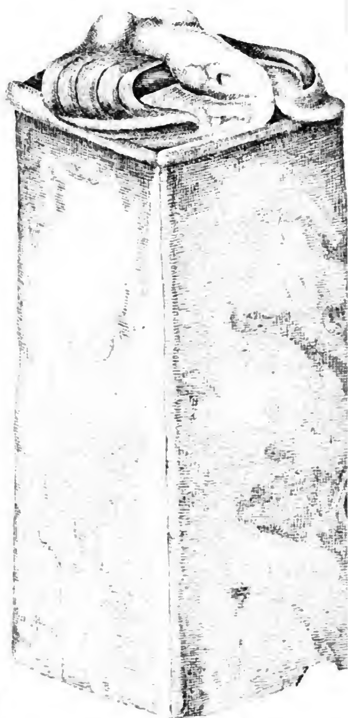
Taf VIII.

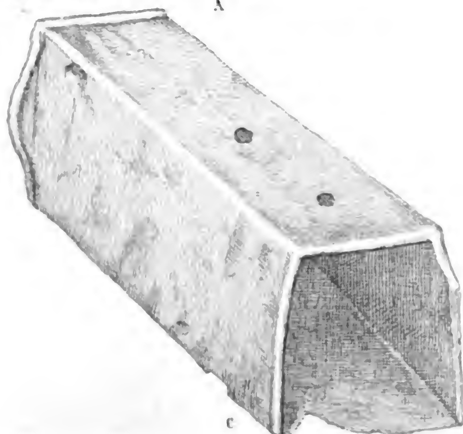






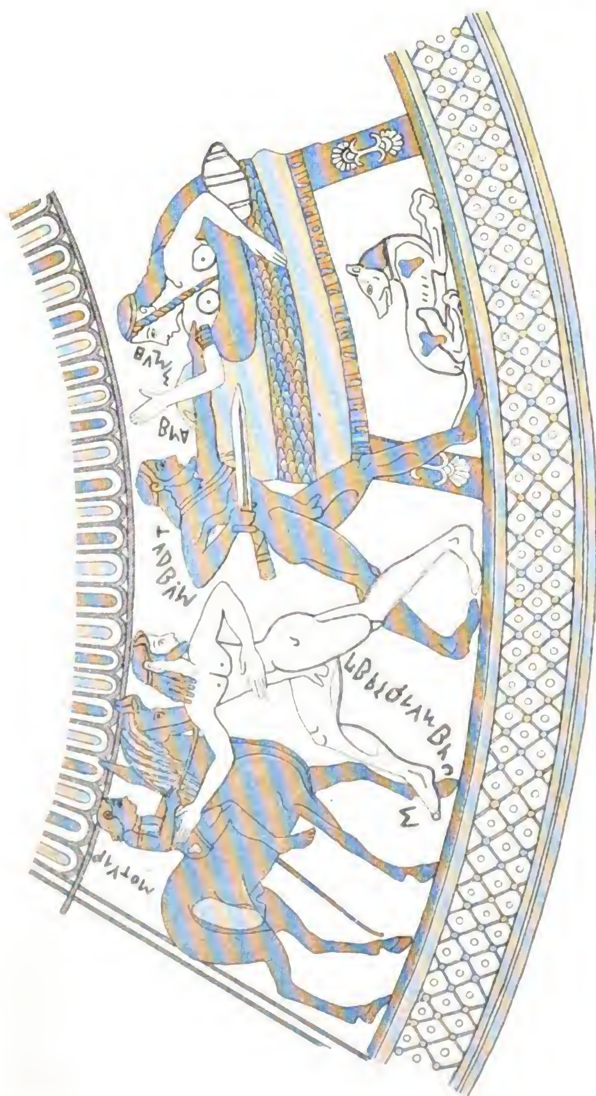

A


B


C

XII.

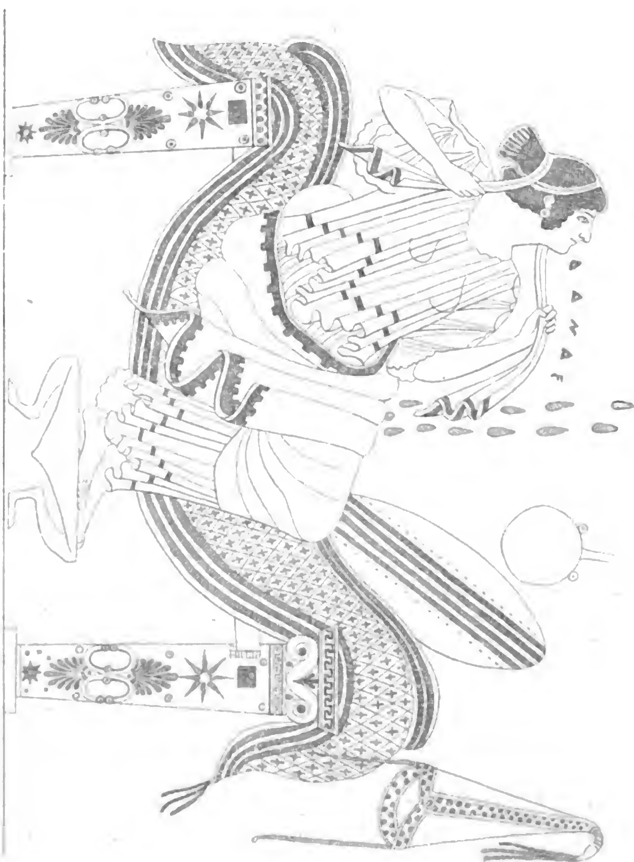








Taf. XVI.





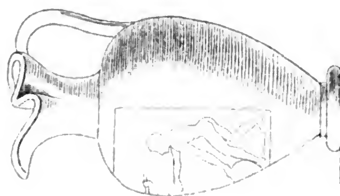








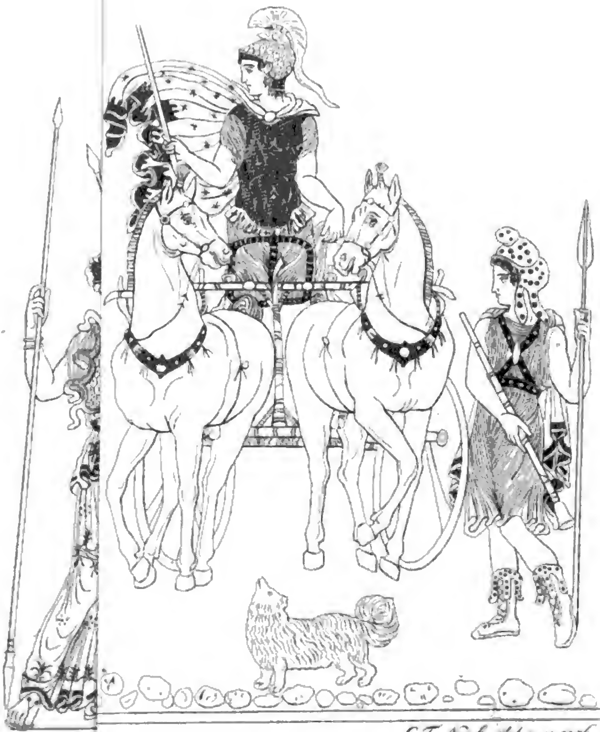








Taf. XXII.



G. F. Neise del. & sc. 1856.

Taf. A.

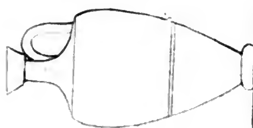
Taf. XXIV

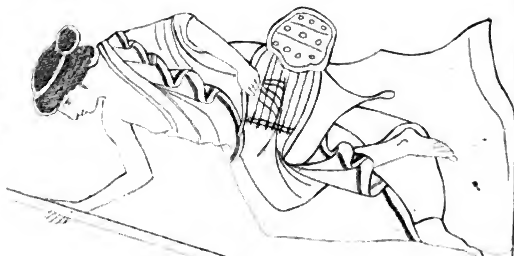


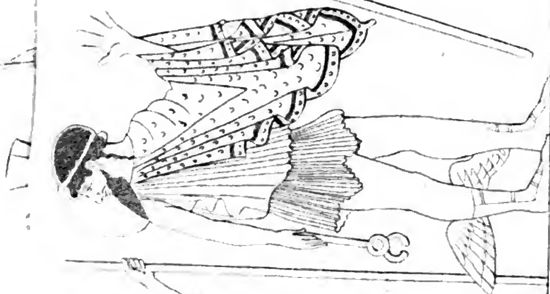




Taf. A.









3.


4

13


WIDENER
BOOK DUE
JUL 5 1985
CANCELLED
CANCELLED

